ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

ТОМ ВТОРОЙ ВОСПОМИНАНИЯ
О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

ФЕДОР
ИВАНОВИЧ
ШАЛЯПИН

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

ТОМ ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ПИСЬМА

ТОМ ВТОРОЙ ВОСПОМИНАНИЯ О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

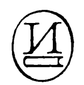
ТОМ ТРЕТИЙ СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

ТОМ ВТОРОЙ ВОСПОМИНАНИЯ О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

792С
Ш18

Издание третье,
исправленное
и дополненное

Редактор-составитель и автор комментария Е. А. Грошева

На суперобложке фрагмент портрета Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова работы художника А. Я. Головина

Оформление художника А. Б. Коноплева

ФЕДОР
ИВАНОВИЧ
ШАЛЯПИН

Том 2

Редактор Е. Г. Иванова. Художественный редактор Э. Э. Ринчино. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректор Г. Я. Троицкая. Сдано в набор 21/I-77 г. Подп. в печ. 17/XI-77 г. А14690. Формат издания 70×90[1]/16. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. печ. л. 47,531. Уч.-изд. л. 52,8. Изд. № 4911. Тираж 50 000 экз. Заказ 1055. Цена 4 р. 20 к.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136 Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

Ш $\frac{80105-215}{025(01)-77}$ 35-77

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

ИРИНА ШАЛЯПИНА

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТЦЕ

РАССКАЗ МАТЕРИ

Моя мать — итальянка Иоле Торнаги. Историю ее знакомства с моим отцом Федором Ивановичем Шаляпиным я расскажу с ее слов.

«В 1896 году я танцевала в Милане. На зимний сезон у меня уже был подписан контракт в Лион, как вдруг я получаю через агентство Кароцци предложение выехать с балетной труппой в Нижний Новгород. Приглашал С. И. Мамонтов.

Для нас, итальянцев, это было событием. Россия казалась нам далекой и загадочной страной.

Наконец мы прибыли в Нижний Новгород. Нам объяснили, что надо будет переехать на другой берег Волги.

Волга поразила нас своими просторами. У нас в Италии таких рек нет. Вдруг мы увидели какое-то странное сооружение, похожее на мост. На нем уже было много людей и, что нас особенно удивило, — телеги, запряженные лошадьми, коровы, какие-то корзины с курами... Нам предложили войти на этот мост. И вдруг мост, к великому нашему изумлению и страху, поплыл... Это был паром.

Переправившись на другую сторону Волги, мы, смеясь и перекидываясь шутками, всей ватагой двинулись пешком к Николаевскому театру, который, как оказалось, был недостроен. Кругом сновали какие-то люди, рабочие таскали известку и прочий строительный материал. Это было для нас неожиданным сюрпризом, и многие из моих товарищей стали громко выражать свое недовольство. На площади поднялся шум!

Вдруг видим, издали, направляясь к нам, идет высоченный мужчина. Он приветствовал нас, размахивая шляпой, и беспечно и весело улыбался.

Артист Малинин, который встречал нас на вокзале, подвел к нам этого человека. Он был худ, немного нескладен из-за огромного роста, у него были серо-зеленые глаза, светлые волосы и ресницы, его широкие ноздри возбужденно раздувались, а когда он улыбался, обнажались крепкие и ровные зубы.

— Федор Шаляпин, — представился он. У него был приятный грудной голос. Малинин объяснил нам, что это молодой бас, которого С. И. Мамонтов пригласил на летний сезон. Нам было очень трудно запомнить его фамилию, и мы стали называть его: «Иль-бассо».

Молодой Шаляпин сейчас же принял горячее участие в нашей судьбе. Проводив нас в гостиницу, он заявил, однако, что здесь дорого, неудобно, что он советует нам переехать на частную квартиру, где живет сам, где замечательная

хозяйка и где он, конечно, будет всячески ухаживать за нами. Все это объяснялось жестами, мимикой и было очень смешно. Все же мы с подругой Антоньеттой Барбьери решили остаться в гостинице.

Вскоре начались репетиции. Я познакомилась с С. И. Мамонтовым: удивительный это был человек, художник и знаток театра, он прекрасно говорил по-французски и по-итальянски, и нам с ним было интересно и легко разговаривать.

К открытию сезона готовили оперу «Жизнь за царя». Наш балет усиленно репетировал мазурку и краковяк. Но итальянец Цампелли, хотя и прекрасный балетмейстер, поставил танец в неверных темпах. На закрытой генеральной репетиции мы разошлись с оркестром и в смущении остановились; остановился и оркестр.

Скандал!!!!

И вдруг на весь театр раздался молодой раскатистый смех. В ложе сидел Шаляпин. Одна из наших подруг подошла к рампе и сказала ему громко:

— Cretino! (Кретин!)

Он опешил...

— Кто кретино?

— Voi! (Вы!) — ответила она.

Шаляпин страшно растерялся и с виноватым видом замолчал.

После этого случая нам предложили ехать домой — в Италию. Но тут уже заговорила во мне национальная гордость.

— Неужели, — думала я, — эта неудача опозорит всю нашу труппу?..

Я пошла в дирекцию и попросила дать нам русского балетмейстера. Дирекция согласилась, и мы исполнили мазурку с большим «брио».

Вскоре я заболела. Шаляпин спросил Антоньетту, почему я не прихожу на репетиции. Она жестами объяснила ему, что я больна. Тогда он сразу закричал:

— Dottore, dottore! (Доктора, доктора!)

На следующий день ко мне явился артист нашего театра, врач по образованию.

Я уже начинала поправляться, как вдруг Антоньетта заявила мне, что «Иль-бассо» пристает к ней с просьбой разрешить навестить меня.

И вот в один прекрасный день раздался громкий стук, и на пороге появился «Иль-бассо» с узелком в руке. Это оказалась завязанная в салфетку кастрюля с курицей в бульоне.

Как всегда жестами, он объяснил мне, что это очень полезно и что все это надо съесть. И эта трогательная «нижегородская курица» навсегда осталась у меня в памяти.

Вскоре мы с Антоньеттой переехали на квартиру, где жил Шаляпин, и подружились с ним. Он рассказал о своем тяжелом детстве, и мы были увлечены его непосредственностью и обаянием.

В ту пору Федор был беден. Все его имущество заключалось в небольшой корзине, обшитой клеенкой. Здесь хранилась пара белья и парадный костюм: светлые брюки и бутылочного цвета сюртук. В особо торжественных случаях он надевал гофрированную плоёную сорочку и нечто вроде манжет а-ля «Евгений Онегин». Этот странный костюм ему очень шел.

Но самое интересное в его имуществе были две картины — пейзажи — подарок какого-то товарища. Он бережно возил их с собой. Гордился он и самоваром, выигранным за двадцать копеек в лотерее.

Однажды в ссоре со своим товарищем — артистом Кругловым — он порвал свой парадный сюртук. С виноватым видом пришел «Иль-бассо» ко мне с просьбой зачинить дыру в рукаве. Я была возмущена этой дракой, но сюртук все же починила.

Мы заметили, что часто, выйдя из нашего домика, Шаляпин, стоя на тротуаре, громким раскатистым басом что-то кричал на всю улицу. Слов мы понять не могли и нам слышалось лишь:

— Во-о-о!..

После этого странного возгласа со всех сторон съезжались таратайки. Шаляпин садился в одну из них и уезжал.

Как-то мы с Антоньеттой спешили на спектакль. Мы вышли из ворот и хотели нанять извозчика, но такового не оказалось. Тогда, вспомнив, как это делал Шаляпин, мы стали, подражая ему, неистово кричать в два голоса:

— Во-о-о!

И вдруг, к великому нашему удовольствию, в переулке показался извозчик. Тут только сообразили мы, что Шаляпин кричал: «Изво-о-озчик!»

Совсем не зная русского языка, мы с трудом понимали товарищей, и они объяснялись с нами преимущественно жестами и мимикой. Особенно утомлял нас Шаляпин. Как только мы появлялись в театре, он, размахивая полами своего сюртука, подлетал к нам и, громко смеясь и жестикулируя, старался разговаривать с нами. К вечеру у меня от его «стараний» распухала голова, и под конец мы с подругой, завидев его, с возгласами «Иль-бассо!» скрывались куда попало.

В театре репетировали «Русалку». Исполнив свои балетные номера, мы тотчас же уходили.

Наступил день спектакля. Мы с Антоньеттой сидели у себя в артистической уборной и гримировались, готовясь к выходу. Вдруг во время действия раздались аплодисменты. Антоньетта, выйдя в коридор, увидела бегущих к сцене артистов. В это время снова раздался взрыв аплодисментов. Тогда и мы побежали за кулисы. Акт уже кончился, и на авансцене, в каких-то лохмотьях, раскланивался с публикой старик со всклокоченными волосами и бородой. Мы не узнавали артиста. Вдруг взгляд «старика» упал в кулису, и безумец широкими шагами направился к нам восклицая:

— Buona sera, signorine!.. (Добрый вечер, барышни!..)

— «Иль-бассо»! — Мы были поражены.

С тех пор я стала иначе относиться к Федору Ивановичу. Чем больше на репетициях я приглядывалась к нему, тем больше начинала понимать, что этот артист, еще только начинающий свой путь, необычайно ярко выделяется своим дарованием на фоне всего ансамбля очень талантливой труппы Саввы Ивановича Мамонтова.

Театр готовился к постановке «Евгения Онегина». Роль Гремина была поручена Шаляпину. В этом спектакле я не была занята, и Мамонтов пригласил меня на первую генеральную репетицию, на которой присутствовали лишь свои. Савва Иванович рассказал мне о Пушкине, о Чайковском, и я с волнением смот-

рела спектакль. Но вот и сцена на петербургском балу. Из дверей, ведя под руку Татьяну, вышел Гремин — Шаляпин. Он был так значителен, благороден и красив, что сразу завладел вниманием всех присутствовавших.

Мамонтов, сидевший рядом со мной, шепнул мне:

— Посмотрите на этого мальчика, — он сам не знает, кто он! — А я уже не могла оторвать взора от Шаляпина. Сцена шла своим чередом. Вот встреча с Онегиным и, наконец, знаменитая ария «Любви все возрасты покорны...».

Как мне впоследствии рассказывал Мамонтов, эту арию обычно пели, сидя в кресле. Шаляпин предложил новую мизансцену: он брал под руку Онегина, прогуливался с ним по залу, иногда останавливался, продолжая беседу. Голос его звучал проникновенно и глубоко.

Я внимательно слушала Шаляпина. И вдруг среди арии мне показалось, что он произнес мою фамилию — Торнаги. Я решила, что это какое-то русское слово, похожее на мою фамилию; но все сидевшие в зале засмеялись и стали смотреть в мою сторону.

Савва Иванович нагнулся ко мне и прошептал по-итальянски:

— Ну, поздравляю вас, Иолочка! Ведь Феденька объяснился вам в любви...

Лишь много времени спустя я смогла понять все озорство «Феденьки», который спел следующие слова:

Онегин, я клянусь на шпаге,
Безумно я люблю Торнаги...
Тоскливо жизнь моя текла,
Она явилась и зажгла..

...Сезон подходил к концу, и мы должны были разъехаться по домам.

Первой уехала Антоньетта, «Тонечка», как звал ее Федор Иванович и как всегда подписывалась она в письмах ко мне.

Потом, распростившись со мной и с товарищами, покинул нас Шаляпин, возвращавшийся к зимнему сезону в Мариинский театр.

Наконец собралась в дорогу и я.

Россия и русские люди очень пришлись мне по сердцу; несмотря на то, что я подписала контракт на зимний сезон во Францию — в Лион, — уезжать из России мне очень не хотелось, да и «Фэда» уже стал мне дорог.

Мамонтов предложил мне остаться еще на один сезон — уже в Москве, в Солодовниковском театре, — и я приняла его предложение, расторгнув французский контракт. Но Мамонтов лелеял еще одну заветную мечту — привлечь в свой театр Шаляпина — и решил послать меня за ним в Петербург.

— Иолочка, вы одна можете привезти нам Шаляпина, — уверял он.

И я поехала в Петербург.

Серым, туманным утром прибыла я в незнакомый мне величественный город и долго разыскивала по указанному адресу Федора. Наконец очутилась я на какой-то «черной лестнице», которая привела меня в кухню квартиры, где жил Шаляпин. С трудом объяснила я удивленной кухарке, что мне нужен Федор Иванович, на что она ответила, что он еще «почивает».

Я попросила разбудить его и сказать, что к нему приехали из Москвы.

Вскоре в кухню вошел его товарищ Паша Агнивцев, с которым он служил в Тифлисской опере, будучи еще совсем юным.

Наконец появился сам Федор. Он страшно удивился, увидев меня. Кое-как, уже по-русски, объяснила я ему, что приехала по поручению Мамонтова, что Савва Иванович приглашает его в труппу Частной оперы и советует оставить Мариинский театр, где ему не дадут надлежащим образом проявить свой талант.

Федор призадумался: он боялся потерять работу в казенном театре, да и неустойку за расторжение контракта ему платить было нечем. Я сказала, что Мамонтов берет неустойку на себя.

— А вы, Иолочка, уезжаете? — спросил он меня.

— Нет, я остаюсь на зимний сезон, — ответила я.

Он этому страшно обрадовался и обещал, что если будет свободен по репертуару в театре, то приедет в Москву повидаться с Мамонтовым и товарищами.

Я простилась с Федором и вернулась в Москву, а дня через два приехал и он сам.

В тот же вечер были мы с ним в театре на «Фаусте». За кулисами нас радостно встретили друзья-артисты во главе с Мамонтовым и все уговаривали Федора вступить в труппу театра.

Вопрос был решен положительно, и в ближайшие же дни Федор выступил в партии Сусанина. Он имел огромный успех. Это был его первый спектакль в Москве.

Он быстро завоевал признание московской публики и вскоре стал ее любимцем.

Почти все свои лучшие роли создал Федор на сцене Мамонтовской оперы и в том много обязан заботливому вниманию Саввы Ивановича.

Я проработала в Частной опере еще два сезона, ставила балеты, танцевала в «Коппелии», в роли Сванильды, а также выступала во всех оперных постановках как солистка.

Никогда не забуду мою первую встречу с С. В. Рахманиновым. Меня поразила его скромность, его благородство. В спектакле «Кармен», которым он дирижировал, я танцевала цыганский танец. Он заботливо спрашивал меня, подходят ли мне предложенные им темпы. Говорил он по-французски, и мы очень хорошо друг друга понимали. Более чуткого дирижера я не встречала за всю свою артистическую жизнь.

В 1898 году я вышла замуж за Федора, а в 1899 у меня родился сын Игорь, и я навсегда оставила сцену, всецело отдавшись семье».

ПЕРВОЕ ВОСПОМИНАНИЕ ОБ ОТЦЕ

Мы жили в Чернышевском переулке (ныне улица Станкевича), в доме, что напротив английской церкви.

По рассказам матери знаю, что здесь я родилась и что почти накануне моего рождения — 8 февраля, в день именин отца, собрались гости: С. В. Рахманинов, В. А. Серов, К. А. Коровин, В. О. Ключевский и другие его товарищи. За дружеской беседой пили за здоровье Иолы Игнатьевны и будущего младенца. Федор Иванович обратился к Рахманинову с просьбой окрестить его «чадо». Сергей

Васильевич согласился, но с условием: если родится дочь, назвать ее Ириной; это было его любимое женское имя, и дочку он назвал так же. Отец согласился. Вот почему меня назвали Ириной.

Тут, в Чернышевском переулке, отец много и плодотворно работал. Во время пожара в Солодовниковском театре каким-то чудом уцелел рояль фирмы «Detlaff», стоявший в фойе. Савва Иванович Мамонтов, который пристально и любовно следил за творческой жизнью отца, подарил ему этот инструмент. Это был первый рояль отца, за которым он изучил почти все партии своего обширного репертуара.

Мое первое воспоминание об отце связано с большим горем в нашей семье. Под Харьковом, на даче, где мы проводили лето, в три дня от аппендицита умер мой старший брат Игорь — первенец, любимец отца. Умер в 1903 году — четырех с половиной лет. Мальчик этот был необычайно даровит, обладал абсолютным слухом, удивительной для ребенка наблюдательностью, был разумен, кроток, ласков.

Как любил сына Федор Иванович, видно из его письма к своему отцу, а моему деду, Ивану Яковлевичу Шаляпину:

«Игрушка с каждым днем все забавнее и милее, чудак ужасный. Каждый день устраивает «представления», и мы помираем со смеху. Во-первых, он кое-что начал говорить; когда его спрашивают, как его зовут, он отвечает — «Гуля», а на вопрос, как его фамилия, говорит «Ляляпин», затем показывает, как поет папа, — это выражается в неистовом крике, потом, сгорбившись и заложив руки позади, показывает, как ходит старик, и, наоборот, задрав нос кверху, показывает, как ходит молодой. Шаркая ногой по полу, изображает, как полотеры натирают полы. Когда спросишь его, как кричит петушок, то он во всю мочь кричит «кукулеку!» — удивительный мальчишка, и я его просто боготворю...

Москва, 26/XI 900 г.».

В другом письме к отцу Федор Иванович признается:

«...Игрушка мой — это мое наслаждение! Это такой замечательный мальчик, что я положительно считаю себя счастливцем, что имею такого сына!..»

Потеря ребенка глубоко потрясла отца, в припадке отчаянья он чуть было не застрелился; страдания его были жестоки, он долгое время не мог прийти в себя.

Брата своего я помню очень смутно; как бы в тумане вижу его милое, бледное личико с большими серыми глазами, не по-детски пытливыми и печальными.

Помню, как в саду, около большой клумбы, на скамье, в безмолвном горе, обнявшись, сидят мои родители, такие необычные для меня. Мне непонятно, что произошло, я не знаю о смерти брата, но чувствую, что надо приласкаться к ним. Я рву цветы на клумбе и складываю их на скамейке, рядом с родителями. Плачет мать, а отец гладит меня рукой по голове.

Вот и все, что осталось в памяти об этих грустных днях.

После смерти Игоря мы жили некоторое время у Саввы Ивановича Мамонтова на Долгоруковке (ныне Каляевская улица), потом переехали в Леонтьевский переулок (ныне улица Станиславского) в дом Катыка. Здесь родилась моя сестра Лидия.

Вскоре перебрались на новую, более просторную квартиру, вернее, небольшой особняк, в 3-й Зачатьевский переулок около Остоженки (улица Метростроевская).

Мне было всего четыре года, когда я впервые попала в императорский Большой театр. Шел спектакль «Евгений Онегин», в котором отец пел партию Гремина. Я не сразу узнала его, когда он вышел на сцену; но как только он запел, я закричала на весь театр: «Папа!»

Велик был конфуз моей матери, которая тут же увела меня из ложи под сдержанный смех публики.

В антракте пошли к отцу, в его артистическую уборную. Помню, как он поднял меня на руки и поставил на стол, а я никак не могла понять: голос «папин», а лицо чужое...

С этого дня я уже помню многое.

В 1904 году родился брат, в честь любимой роли Федора Ивановича Бориса Годунова брата назвали Борисом.

После смерти Игоря отец очень тосковал и не переставал мечтать о сыне, поэтому рождение брата торжественно праздновали. Было много друзей, не хватало только Алексея Максимовича Горького.

Отец впопыхах не сразу сообщил ему о рождении сына. Но Алексей Максимович каким-то образом узнал и прислал поздравление «по-горьковски»:

«Что же ты мне, черт, не телеграфировал, когда родился сын? Эх, ты, друг! Колокольня!

Алексей».

В этот день мне запомнился отец — счастливый, радостный, несущий на руках по широкой лестнице мать, одетую в белое, воздушное, украшенное кружевами и лентами платье. (Столовая находилась в первом этаже, а комната матери — на втором.)

Жизнь в Зачатьевском переулке становилась все оживленнее, круг друзей Федора Ивановича постепенно расширялся.

В большом зале, где стоял рояль и где работал отец, В. А. Серов написал его портрет углем, во весь рост. В этом портрете Серов замечательно передал непосредственность и русскую широту Шаляпина. Отец охотно позировал Валентину Александровичу, а в перерывах, когда они отдыхали, моя мать угощала их чаем. И, может быть, глубокое восхищение мастерством Серова заставило и самого Федора Ивановича взять карандаш. Подражая манере Серова, Федор Иванович двумя-тремя линиями удивительно верно умел передавать сходство. Об этом наглядно говорят его автопортреты и другие рисунки.

За чаем Валентин Александрович делал зарисовки в свой большой альбом; таким образом нарисовал он портрет моей матери. Этот портрет до сегодняшнего дня хранится в нашей семье. Рисовал Серов Иолу Игнатьевну в 1905 году, 20 сентября, накануне рождения близнецов — брата Федора и сестры Татьяны.

Не успел Серов по своему обыкновению выпить чаю, как мать заявила, что чувствует себя неважно и должна уйти к себе. Валентин Александрович сразу понял, в чем дело, схватил свой альбом и, сказав, что до смерти боится подобных «происшествий», поспешно простился и убежал домой.

На следующее утро наша семья пополнилась двумя близнецами.

В 1907 году мать решила отвезти нас, детей, в Италию. Сначала мы побывали у нашей итальянской бабушки в городке Монца, около Милана, а затем, когда приехал отец, мы все отправились отдыхать на берег Средиземного моря в Alassio, где отдыхала семья Алексея Максимовича Горького.

Возвратились мы в Москву уже на новую квартиру, в дом Варгина на нынешней Советской площади. (Позднее в этом доме помещалась Первая студия МХТ.)

Круг друзей отца становился все шире. В общении с лучшими людьми своей эпохи он рос идейно, черпал знания, обогащал свою творческую фантазию художника.

По-прежнему посещали нас старые друзья отца: нередко заглядывал и сын С. И. Мамонтова — писатель С. С. Мамонтов с женой — певицей В. А. Эберле, которую отец очень любил как талантливую артистку и веселого человека.

Все таким же частым гостем был В. А. Серов — его я запомнила очень хорошо. Небольшого роста, несколько сутулый, с умным проницательным взглядом, он казался мне угрюмым и молчаливым; но это впечатление было обманчиво. Все, кто близко знал Валентина Александровича, «Антошу», как звали его друзья (сначала они звали его «Валентошей», потом «Антошей» и, наконец, — «Антон»), знали и ценили его не только как большого художника, но и как необычайно остроумного человека. Иногда двумя-тремя меткими замечаниями или несколькими скупыми жестами он удивительно верно изображал разные типы людей под дружный смех своих товарищей.

Как-то вечером пришел к нам Валентин Александрович. Отца не было дома. Валентин Александрович решил подождать его возвращения. Вынув свой альбом, он начал делать зарисовки. Я попросила нарисовать мне каких-нибудь зверюшек или пташек.

Поразительно быстро и смело, не отрывая карандаша от бумаги, одной непрерывной линией, создавал он контур животного или птицы. В этих набросках было столько правды, столько жизни и движения!

Вдруг Валентин Александрович вспомнил, что принес отцу подарок; это была модная в то время игрушка «би-ба-бо», кукла, надеваемая на руку. Целый час показывал Валентин Александрович матери и мне разные трюки с куклой, причем делал это вполне серьезно, совершенно не улыбаясь. Мы же беспрерывно хохотали, восхищаясь изобретательностью Серова.

После Алексея Максимовича Горького Федор Иванович больше всех своих друзей любил Серова — за его принципиальность и человеческое достоинство.

В 1911 году от приступа грудной жабы умер Серов. Все мы глубоко горевали, потеряв близкого и дорогого друга, но особенно тяжела была эта утрата для отца. Он лишился не только друга, но и большого художника, всегда помогавшего ему в его творчестве. Всю жизнь отец свято чтил его память, и даже в одном из последних писем ко мне он снова вспоминал Валентина Александровича.

НА НОВИНСКОМ БУЛЬВАРЕ

В 1910 году наша семья так разрослась, что отец решил купить дом. Где-то на самой окраине, у Донского монастыря, ему понравился маленький старинный двухэтажный домик с мезонином. Верхние светелки были очень маленькие,

с такими низкими потолками, что отцу приходилось стоять, наклонив голову; вообще все было крайне неудобно. Что именно тут привлекло отца — сказать трудно, но, недолго думая, он дал задаток. Довольный своим приобретением, Федор Иванович предложил матери съездить посмотреть покупку.

Мать больше всего интересовалась комнатами, где должны были жить мы, дети, и когда она поднялась по деревянной лестнице наверх и увидела комнатушки, почти совсем лишенные света и воздуха, то пришла в ужас. Но если отец что-нибудь решал, трудно было с ним спорить. Покупка этого дома была явно несуразна, хотя бы уже потому, что в любую гимназию нам пришлось бы ехать не один час, принимая во внимание московский транспорт того времени.

После долгих споров от домика отказались. Задаток пропал. Однако как только по Москве разнесся слух, что Шаляпин покупает дом, так сразу же посыпались предложения. Некие разорившиеся господа предложили купить их особняк на Поварской (ныне улица Воровского); впоследствии в этом доме был клуб анархистов. Особняк был роскошен и продавался с полной меблировкой за сравнительно небольшую сумму. Тут была и японская гостиная, и восточная комната, мраморные ванны и прочее. Но тут отец быстро согласился с матерью, что ни к чему артисту жить, подобно купцу, среди безвкусной роскоши.

С покупкой дома дело все еще не решалось, как вдруг кто-то из ближайших приятелей моего отца сообщил, что очень недорого продается особняк на Новинском бульваре. Место по своему расположению было прекрасно: дом выходил на тенистый, усаженный липами бульвар. Но самым главным достоинством этого владения был огромный, почти с десятину сад. Этот дом и был куплен отцом в 1910 году. По своей архитектуре он ничего особенного собой не представлял. Типичный московский особняк, деревянный, штукатуренный, на каменном фундаменте, одноэтажный со стороны фасада и двухэтажный — со двора [1].

Комнат было много. Внизу помещались комнаты отца и матери, далее гостиная, кабинет, бильярдная, столовая, зал. По деревянной лестнице можно было подняться на второй этаж, выходивший во двор. Здесь было несколько комнат. Кухня, как в большинстве старинных особняков, находилась в подвальном этаже. Тут была огромная плита и русская печь. Отопление во всем доме — голландское, чему был очень рад отец, так как паровое отопление вредно влияло на его горло.

Оказалось, однако, что ни водопровода, ни канализации в доме не существует; за водой надо было ходить на Кудринскую площадь, посреди которой помещалась водокачка.

Решено было эти недочеты устранить, а вместе с этим в ванную комнату и в кухню подвести газ от уличного газового освещения. По тем временам это было событием в Москве, и к нам впоследствии приходили любопытные смотреть на это новшество.

Комната отца примыкала к передней и залу; она была довольно просторна, с итальянским окном, выходящим во двор. Рядом с комнатой — умывальная; из нее по деревянной лесенке можно было подняться на антресоли, очень светлые благодаря двум окнам, выходящим в палисадник. Позднее отец велел перенести туда кровать и спал наверху на площадке.

Обставлен был наш особняк просто, но добротно; его главным украшением служила библиотека отца, подобранная в основном А. М. Горьким. Роскошью в нашем доме был бильярд, купленный моей матерью для отца, который увлекался этой игрой.

В остальном все было довольно просто.

Мы, дети, помещались на втором этаже. Это было наше царство; вниз приходили мы, когда хотели, но если у отца были гости, то мы являлись только по приглашению.

Уютный и складный был наш домик, и его усиленно стали посещать многочисленные друзья и знакомые Федора Ивановича; в нем собирались интереснейшие люди нашего времени.

Отец часто уезжал на гастроли, поэтому очень радовались, когда он бывал в Москве. Вся жизнь как-то вдруг менялась. В доме царило приподнятое настроение. Сразу становилось шумно и оживленно. Без конца звонил телефон, и Василий — китаец, служащий Федора Ивановича, носивший в ту пору длинную косу, — ловко скользя по паркету, то и дело выходил на парадное открывать дверь званым и незваным гостям.

А гостей было много. Это были все те же закадычные друзья Федора Ивановича — главным образом художники, литераторы, режиссеры и совсем случайно кто-либо из чиновников или купцов.

Отец вставал поздно, так как обычно ложился в три-четыре часа утра. После спектаклей или концертов он в большинстве случаев уезжал куда-нибудь в гости или в компании друзей отправлялся посидеть в ресторане «Эрмитаж» или «Метрополь».

Я любила утром зайти к отцу в комнату, отдернуть занавески и взглянуть на него; а он, щурясь и потягиваясь, улыбался мне, а затем начинал распеваться сначала на пианиссимо, а потом, вздохнув полной грудью, пробовал голос в полную силу.

Если голос звучит хорошо, то и настроение хорошее. Василий приносит ему утренний чай. В комнату вбегает любимый бульдог отца — «Булька», неся во рту газету, чему научил его китаец Василий.

Выпив чай, просмотрев газету, поиграв с Булькой и поговорив с ним на каком-то особом «собачьем языке», отец вставал и принимал душ; но сразу не одевался, а долго еще расхаживал в длинном шелковом халате, делавшем его и без того высокую фигуру еще выше. На ноги он неизменно надевал «мефистофельские» туфли из красного сукна с острыми, загнутыми кверху носами — он их принес из театра и носил вместо комнатных.

Не помню, чтобы отец систематически занимался пением. Голос у него как-то всегда был в порядке, он не «мудрствовал лукаво» над ним. Обычными упражнениями его были только гаммы и арпеджио; подойдя к роялю и беря аккорды в различных тональностях, он распевался на арпеджио полным голосом. При этом поражало удивительное владение легато: каждая нота сливалась с другой, создавая непрерывную линию звука, красивого и собранного. Отец никогда не пел открытым звуком, если это не нужно было для какой-либо характерной краски. Порой, расхаживая по залу, он пел без аккомпанемента отдельные фразы из какой-либо партии.

Однажды я спросила его, как правильнее дышать — ртом или носом, он ответил, что правил для него нет, он дышит так, как ему удобно. Говорил, что педагоги неправы в том, что учат всех одинаково, по шаблону; конструкция гортани, рта, носа у всех разная, и надо, чтобы каждый сам нашел наилучший способ дышать, зная основные правила дыхания.

Из белого зала, где стоял рояль, стеклянная дверь вела на террасу, выходившую в полисадник. В палисаднике рос каштан, окруженный тополями, дальше густые кусты жасмина, боярышника и сирени.

Весной дверь на террасу была открыта. Стоило отцу запеть и вдохнуть в себя воздух, как пух с тополей влетал в рот, и отец начинал ворчать: «Черт знает, что это за деревья — тополя, то ли дело каштан, посмотри, как он благороден и как чудно цветет».

Отец любил людей, поэтому наш дом был полон гостями. Приходили запросто: сидели либо в комнате отца, либо в столовой. Беседы начинались обычно с политики, искусства и заканчивались шутками и анекдотами. Здесь царил Коровин, неподражаемый мастер рассказа. Нередко и Федор Иванович увлекал всех забавными историями.

Если Федор Иванович не спешил на репетицию, то переходили в бильярдную. Тут и я принимала посильное участие в игре, выполняя роль «маркера», что давало мне возможность, несмотря на протесты матери, быть среди «больших». Отец играл на бильярде хорошо, но случалось и проигрывал. Тогда он расстраивался.

Вообще он был очень самолюбив. Во что бы он ни играл, он хотел непременно выиграть, и, конечно, не ради денег, а для того, чтобы испытать чувство победителя. И когда удача улыбалась ему, он становился веселым, остроумным и по-детски радовался хотя бы и самому незначительному выигрышу.

Часто среди дня приходил Ф. Ф. Кенеман, постоянный аккомпаниатор Федора Ивановича, и они за роялем проходили или репетировали романсы. Хорошо помню, как отец работал над «Приютом» Шуберта и долго объяснял Кенеману, как играть вступительную музыкальную фразу.

Вдумчиво и детально изучал Федор Иванович текст Пушкина, на который написана музыка Римского-Корсакова, — «Ненастный день потух». Этот романс, после «Двойника» Шуберта, пожалуй, можно поставить на первое место по тонкости и глубине исполнения. Здесь голос отца звучал, как виолончель, а когда он произносил слова — «Там море движется роскошной пеленой», — то перед глазами вставал необъятный морской простор.

Вообще, что бы ни пел Федор Иванович, он всегда рисовал картину не только словами, но и голосом, его тембровыми оттенками, как художник красками. А его голосовая палитра была необычайно богата. Никогда и никому он слепо не подражал, но учился у всех, у кого мог научиться чему-либо необходимому ему как художнику.

Великолепно исполнял Федор Иванович «Двойника» Шуберта и особенно бережно относился к этому романсу. И он обычно обращался к публике со словами: «Сейчас я буду петь гениальное произведение Шуберта «Двойник», прошу абсолютной тишины».

ДОМА

Высокий, статный, мужественный — таким мне запомнился отец с детских лет. Двигался он пластично, мягко, но просто, без всякой позы, во всем была врожденная артистичность.

Он любил хорошо одеваться, но в этом не было подчеркнутости, франтоватости, а какое-то присущее ему умение красиво носить вещи.

Характер отца был таким, какой свойствен натурам с обостренной нервной системой. Одно настроение быстро сменялось другим. Он был подозрителен и доверчив, бесконечно добр и страшно вспыльчив. Впрочем, он быстро отходил, готов был признать свои ошибки, страшно мучился, если кого-либо незаслуженно обижал, и примирению радовался, как ребенок.

Ссоры его происходили обычно во время работы в театре. Отец был очень требователен не только ко всем участникам спектакля или концерта, но и к себе. По существу, он был почти всегда прав, но недовольство свое выражал нередко очень бурно, доходя до резкости. Впрочем, отец сознавал этот свой недостаток, он объяснял его тем, что не может быть вежливым за счет «искажения Мусоргского или Глинки». Многие не прощали ему его несдержанности и становились его врагами. В минуты усталости и раздумий он повторял в отчаянии: «Я один, я один...». Это, конечно, относилось к косному театральному окружению, к людям с мелким самолюбием, ставившим личные обиды выше вопросов искусства.

В доме отец был человеком, скорее, скромным: он не любил никакой помпы, сторонился торгашей, купцов, не любил он и так называемое «высшее общество». Его тянуло к передовой интеллигенции того времени; к людям искусства, к писателям, художникам, артистам.

Это были: М. Горький, И. Бунин, Н. Телешов, С. Скиталец, Л. Андреев, Е. Чириков, В. Гиляровский и многие другие. Часто встречался и с И. Репиным, гостил у него в Куоккала, любил и ценил В. и А. Васнецовых, В. Поленова, восхищался М. Врубелем, впоследствии был в дружбе с Н. Клодтом, А. Головиным, В. Мешковым.

С Н. А. Римским-Корсаковым (это был его любимейший композитор после Мусоргского) отец встречался реже, но очень любил исполнять его произведения. Из артистов был в дружбе с М. Дальским, И. Москвиным.

В последние годы в России отец сблизился с К. Пиотровским (народный артист СССР К. Петраускас). С Киприаном Ивановичем Шаляпин встретился в Мариинском театре. Обратив внимание на его незаурядный талант и музыкальность он много с ним работал и выступал. Любил отец также и П. Журавленко, артиста Мариинского театра, и с ним также проходил роли.

Популярность отца была огромна, его всегда и везде узнавали, да и как было его не узнать, когда его портреты были выставлены во всех магазинах, конфеты продавались в обертках с его изображением, был одеколон «Шаляпин», гребенки с надписью «Шаляпин» и т. д.

Словом, всюду напоминали о Шаляпине. Где бы отец ни появлялся, на него всегда обращали внимание. Вышли мы с ним как-то из дома, пройтись по Большой Никитской до Никитских ворот; и вот во время всего нашего пути встречные

люди то и дело здоровались с ним, называя его по имени и отчеству, отец каждый раз приподнимал шляпу и отвечал на поклоны.

Удивленная, я спросила:

— Папочка, неужели ты знаком со всеми?

— Нет, никого не знаю, — ответил он. — Это так, какие-то милые люди здороваются со мной.

Однако публика интересовалась им не только как артистом, но и подробностями его жизни, внешним видом, костюмом и т. д. Вот почему он часто старался скрыться от преследующей его публики.

Будучи в Крыму — в Ялте, — мы с отцом зашли как-то в небольшой магазин на набережной. Он хотел купить себе шляпу. У магазина мгновенно собралась толпа народа. Оглянувшись и увидев сквозь витрину толпу, он встревоженно сказал приказчику: «Что-то, вероятно, случилось у вашего магазина, какое-нибудь несчастье?»

— Нет, Федор Иванович, это собрались на вас посмотреть! — улыбаясь, ответил приказчик.

Отец очень смутился и спросил, нет ли другого выхода из магазина. Выход нашелся, и мы потихоньку удрали.

Еще остался в памяти случай за границей, в 1928 году, когда я гостила у него на даче в St. Jean de Luz на Французской Ривьере.

Пошли мы с ним прогуляться. Вышли из калитки и увидели, что у нашей дачи какой-то автомобиль потерпел аварию, попав в яму: дорога ремонтировалась.

Шофер никак не мог вытащить застрявшие задние колеса. Не долго думая, отец засучил рукава своего светлого костюма, подвернул брюки и пошел на помощь шоферу. Стали они вместе вытаскивать машину, а в это время прохожие останавливались с удивлением, улыбаясь, посматривали на отца. Вдруг он, оглянувшись, увидел толпу зевак и сердито сказал по-французски: «Господа, что же вы нам не поможете?»

И все сразу кинулись к нему.

— Мы так загляделись на вас, что забыли, что надо помочь...

Машину, конечно, тотчас же вытащили, ко всеобщему удовольствию. Шофер крепко пожал руку отцу и даже подвез нас к городу.

С. В. РАХМАНИНОВ

С Рахманиновым отец познакомился в Частной опере Мамонтова, где в 1898 году Сергей Васильевич работал как дирижер. С самого начала их знакомства между ними возникла дружба.

Сергей Васильевич восхищался талантом отца, его поразительной музыкальностью, необычайной способностью быстро разучивать не только свою партию, но и всю оперу целиком.

Он с увлечением занимался с Федором Ивановичем, стараясь привить ему хороший вкус, помогая разобраться в теории музыки. Лето 1898 года Федор Иванович проводил в имении Т. С. Любатович в Путятине, близ станции Арсаки

Северной железной дороги, где обвенчался с моей матерью. Шаферами у Федора Ивановича были С. В. Рахманинов и С. Н. Кругликов (известный музыкальный критик). У Иолы Игнатьевны — К. А. Коровин и Сабанин — артист Частной оперы Мамонтова.

Венчались в сельской церкви. День свадьбы был жаркий, июльский, и Федор Иванович предложил своей молодой жене ночевать на сеновале.

Утром молодые проснулись от страшного шума. У сарая пели, били в какие-то жестянки — словом, изображали шумовой оркестр. Когда отец выглянул из сарая, то увидел всех своих товарищей во главе с Саввой Мамонтовым. Этим импровизированным «джазом» дирижировал Сергей Васильевич Рахманинов. Потом всей компанией отправились в лес по грибы.

К обеду вернулись с огромными букетами цветов, и впоследствии Федор Иванович вспоминал:

«Было много вина и полевых цветов...».

В Путятине Федор Иванович работал над Борисом Годуновым, проходя роль с С. В. Рахманиновым, и внимательно прислушивался к его указаниям.

Сергей Васильевич очень ценил отца, даже гордился им. Федор Иванович восхищался Рахманиновым не только как пианистом, но и как дирижером и композитором.

Сергей Васильевич, как я уже писала, любил посмеяться, и, подметив у него эту черточку, Федор Иванович всегда старался придумать что-нибудь такое, чтоб повеселить своего друга.

Так, например, отец неподражаемо изображал, как дама затягивается в корсет или завязывает вуалетку. Это были любимые «номера» Сергея Васильевича.

Рахманинов, говорил отец, был единственный дирижер, с которым ему не приходилось спорить. Он был совершенно спокоен, когда Рахманинов был за пультом: у него всегда было все точно, осмысленно и вдохновенно.

Отец рассказывал, что лишь однажды у них с Рахманиновым случилась размолвка — это когда Сергей Васильевич написал музыку к «Скупому рыцарю». Музыка эта почему-то не совсем понравилась отцу. Он откровенно высказал свое мнение Сергею Васильевичу.

— Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал, — сказал он.

Рахманинов обиделся на Федора Ивановича. Но все это продолжалось недолго, ибо оба они были истинными художниками и вопросы искусства ставили выше личных разногласий [2].

Дружба их вновь загорелась и согревала их обоих до конца жизни.

А. М. ГОРЬКИЙ

Не было у отца более любимого друга, чем Алексей Максимович Горький.

Они познакомились в Нижнем Новгороде, осенью 1900 года, в ярмарочном театре. Отец пел Сусанина, Горький в антракте представился отцу:

— Вот хорошо вы изображаете русского мужика, — сказал он.

— Стараюсь возможно правдивее изобразить!

С этого дня и завязалась между ними долгая, глубокая и искренняя дружба.

Екатерина Павловна Пешкова — жена Алексея Максимовича — рассказы-

вала мне, что чуть ли не в первый день их знакомства отец приехал к ним на Канатную улицу в дом Лемке, где за ужином просидел с Алексеем Максимовичем и его семьей до утра.

Дружба Алексея Максимовича и отца росла и крепла. Отец был влюблен в Горького, преклонялся перед его умом и знаниями. Ему только открывал он до конца свою душу, с ним советовался, у него искал в тяжелые минуты опоры и защиты; об этом красноречиво говорит их переписка. Слово Горького было законом для отца. Горький в свою очередь горячо восхищался могучим, самобытным талантом Шаляпина, стремился расширить его общественный кругозор, ценил и любил в нем прямоту, широту, отзывчивость, вечно мятущуюся натуру.

Памятен случай, когда однажды, в Нижнем Новгороде, Алексей Максимович вместе с Яковом Михайловичем Свердловым пришли к отцу на спектакль. За товарищем Свердловым была слежка. В театре находился сыщик. Первым его заметил отец. Он поспешил передать Горькому деньги для Я. М. Свердлова, затем пригласил к себе в артистическую уборную непрошеного соглядатая и, заняв разговором, отвлек его внимание; это дало возможность дорогим гостям отца незаметно покинуть театр.

Много в то время было сделано Горьким для народа, для улучшения быта рабочих и обездоленных людей, и всегда отец шел навстречу просьбам Алексея Максимовича, выступал в концертах и помогал чем возможно.

Неоднократно, при разных обстоятельствах, отцу удавалось оказывать Горькому то или иное внимание, брать на себя те или иные необходимые хлопоты... Об этом говорит их переписка. Скажу только, что когда Алексей Максимович в письме писал: «Хлопочи, дружище», — то, конечно, «дружище» хлопотал горячо и часто добивался положительных результатов.

Алексей Максимович ввел отца в общество писателей, с которыми отец подружился. Это были в основном молодые силы. Собирались они в квартире Телешова на традиционные «среды». Здесь читали новые произведения, делились своими мыслями, идеями.

Общение с писателями имело благотворное влияние на развитие отца. Федор Иванович любил петь на этих вечерах.

Горький редко бывал в столице, царское правительство высылало его то в один, то в другой город. Отец глубоко возмущался преследованиями Горького, всегда старался помочь ему и никогда не порывал с ним связи.

В свою очередь Алексей Максимович, даже будучи в ссылке, не переставал следить за ростом отца и радоваться его успехам.

В 1921 году Горький уезжает за границу, вслед за ним едет и отец на гастроли. Его выступления за рубежом в оперном и в концертном репертуаре проходят с блестящим успехом. Но он попадает в руки опытных дельцов, частных предпринимателей, которые ловко эксплуатируют его, опутывая контрактами на длительное время. Связь с Горьким становится слабее, иногда совсем прерывается.

Алексей Максимович возвращается на родину. Отец узнает об этом случайно. Это производит на него огромное впечатление; он начинает всем сердцем мечтать о встрече с Горьким, надеясь, быть может, с помощью своего друга разрешить мучившие его противоречия, разорвать опутавшие его сети. Отец всегда

в душе стремился вернуться на родину; со временем он все больше начинал понимать, что, плохо разбираясь в политических вопросах, он совершил серьезную ошибку, оставив Россию. Однако окружающие, действуя в личных интересах, всячески старалась воспрепятствовать его возвращению.

В 1928 году, гостя у отца в Париже, я была свидетельницей того, с каким величайшим волнением и нетерпением он ожидал приезда Горького из Советского Союза. Отец знал, что Горький не одобряет его долгого пребывания за границей и осуждает его. Страстно стремился отец к своему другу, ждал его советов, так часто помогавших ему в прошлом.

На камине в столовой у Федора Ивановича стояла бронзовая индийская статуэтка, принадлежавшая Горькому. Он то и дело подходил к камину, брал статуэтку в руки и все приговаривал: «Вот приедет Алеша, и я ему отдам. Это же его вещь, я должен лично ему ее возвратить...».

Я понимала, что маленькая бронзовая вещица потому так притягивала отца, что в ней он видел предлог для встречи с Горьким. Но, к великому горю Федора Ивановича, Алексей Максимович не приехал тогда в Париж. С той минуты, как стало известно, что Горький не приедет, отец как-то весь поник.

Уже много позднее мне удалось говорить с Горьким об отце. Было это в Краскове, под Москвой, куда я приехала навестить Алексея Максимовича.

Смеркалось. Мы пошли к речке вместе с несколькими друзьями Горького и разложили костер. Я улучила минутку, когда мы с Алексеем Максимовичем остались вдвоем у костра, и спросила:

— Вы вспоминаете папу?

Лицо его дрогнуло. Не то задумчиво, не то грустно он сказал:

— Федор...

Вздохнул, нервно помешал палкой в костре. Я пристально глядела на Алексея Максимовича. Мне показалось, что в глазах его заблестели слезы... Не знаю, может быть, это было от едкого дыма костра...

Я ждала, что Алексей Максимович скажет что-нибудь. Но он молчал. Потом, поеживаясь, проговорил:

— Пойдем домой. Сыро стало.

И, как-то сгорбившись, стал медленно подниматься по тропинке к даче.

Смертью Горького Шаляпин был глубоко потрясен. Он потерял самого дорогого ему человека.

Несмотря на то, что Горький порвал с ним отношения, Федор Иванович продолжал любить его и был ему предан до конца.

ОТЕЦ И ДЕТИ

Отец всегда интересовался нашими занятиями. Ему хотелось знать, как подвигается учение, каковы наши успехи в изучении языков, как проходят уроки музыки (мы все обучались игре на рояле).

Как-то раз я готовила уроки, сидя в нашей детской столовой; вдруг стеклянная дверь, выходившая на внутреннюю лестницу, открылась. Сначала высунулась голова — дверь была низкая, — а затем показалась и вся огромная фигура отца. Я обрадовалась его приходу и хотела сложить тетради, но он сказал:

— Погоди, Аринка, чем это ты занята?

— Учу геометрию.

— А много ли ты в ней смыслишь?

— Не особо, — призналась я.

Отец как-то смущенно кашлянул и вдруг спросил:

— Можешь ли ты ответить, что такое круг?

— Круг — это ряд точек, отстоящих на равном расстоянии от одной, называемой центром... — отчеканила я.

Отец даже с некоторым восхищением посмотрел на меня.

Не изучая никогда математики, он, как любознательный человек, интересовался всем, что в какой-либо мере было ему доступно. Определение круга он знал и хотел проверить мои познания.

Интересовался отец и тем, что мы читаем и много ли. Его всегда беспокоила наша судьба, наше будущее.

Вот еще одно воспоминание, относящееся уже к более позднему времени.

Среди ночи я проснулась от шороха в комнате.

— Кто здесь? — испуганно спросила я.

— Аринка, не бойся...

Повернув выключатель, я зажгла свет и увидела отца. Он стоял передо мной в халате.

— Знаешь, не спится что-то, гости разъехались, а мне скучно. Побродил по дому, все спят, даже Булька храпит вовсю. — Давай поговорим.

Сонливость мою как рукой сняло, и я готова была вести любую беседу.

— Скажи, — вдруг спросил отец, — вот ты хочешь быть драматической артисткой, а можешь ли ты сыграть Орлеанскую деву?

Вопрос этот был совершенно неожидан для меня. Я растерялась...

— Не знаю, право...

Лицо отца несколько нахмурилось.

— Очень жаль, — ответил он, — а я думал, что можешь.

— Ты слишком многого требуешь от меня. Вот подожди, со временем, когда будет опыт, — сыграю.

— Вот в том-то и беда, что Орлеанскую деву играют в пятьдесят лет, а ей восемнадцать. Опыт это, конечно, неплохо, но не в этом дело, прежде всего надо иметь талант, тогда и в восемнадцать лет сыграешь не хуже, чем в пятьдесят. Вот меня спросил мой первый антрепренер — Семенов-Самарский, — могу ли я в одну ночь приготовить роль Стольника в опере «Галька», и я сказал, что *могу,* и спел, как говорили, недурно, а было мне тогда восемнадцать лет. Ну, а работать, конечно, нужно всегда.

Он помолчал.

Возразить мне было нечего — отец был прав.

— Ладно... Пойду погляжу, как малыши спят. — И он пошел в детскую к младшим братьям и сестре.

Мы с сестрой Лидой вскочили с кроватей и побежали за ним.

В детской было тихо, горел ночник.

Отец подошел к кровати брата Бориса, ему было двенадцать лет. Это был любимец отца, очень способный к рисованию мальчик. Способность эта отцу

нравилась, и он мечтал, чтоб Борис стал художником, что впоследствии и осуществилось.

Шаги отца разбудили детей, они хором закричали:

— Папа!.. — и тут же стали просить его рассказать сказку про «Мишку на деревянной ноге».

— Ну, что ж, сказку я вам, пожалуй, расскажу, только вперед хочу спросить Борьку, может ли он нарисовать мой портрет, да так, чтоб я был похож. Ну, можешь? — обратился он к сыну.

— Не знаю, — нерешительно протянул он.

— Вот в том-то и беда, что вы ни черта не знаете, — вдруг вспылил отец. — Надо знать!

Он нервно прошелся по комнате. Мы все притихли и замолчали. Заметив наше смущение, отец вдруг улыбнулся.

— Ну ладно, нечего нос вешать. Слушайте лучше сказку.

Он начал рассказывать старинную народную сказку о том, как охотники поймали в капкан Мишку. Отсекли они ему лапу, а Мишка, ковыляя на трех ногах, удрал. Лапу охотники подарили на деревне старой бабушке. Она стала варить ногу и прясть шерсть. Ночью слышит она, как Мишка идет по деревне и, поскрипывая деревянной ногой, приговаривает:

На липовой ноге,
На березовой клюке
Я по селам шел,
По деревням шел.
Уж и все-то в селах спят,
И в деревнях тоже спят.
Одна бабушка не спит,
На моей ноге сидит,
Мою шерстку прядет,
Мою косточку грызет,
Сккыррр-ла, скырр-ла.

Отец так изображал, как скрипит деревянная нога, что мы замирали от страха.

— Выбежала старуха в сени, — продолжал сказку отец, — и открыла люк. Медведь влез в избу, да и провалился. Прибежали охотники и Мишку убили.

Тут ребята приходили в восторг, смеялись.

На шум и возню, поднявшуюся в детской, пришла снизу мать.

— Что у вас тут происходит, в чем дело? — Но, увидев отца, воскликнула:

— Федор, что это, ведь детям надо спать, да и ты устал...

— А ведь мать права, — ответил отец. — Айда все по кроватям!

На минуту мать зажгла свет, и вдруг отцу попался на глаза стоявший у нас в детской бюст Пушкина:

— А вот Пушкина я с собой возьму, пусть будет у меня в комнате. Вот мне уж и не будет скучно, — и, спев нам по-итальянски из «Севильского цирюльника»: «Доброй ночи вам желаю, доброй ночи, доброй ночи»... — он бережно понес бюст к себе в комнату.

НА ОТДЫХЕ

Отец путешествовал много и часто. Можно сказать, что он объездил весь мир.

Был он и в северных странах — Норвегии, Швеции; был и на юге — в Италии, Испании, побывал в Африке и Австралии.

Но никакие ландшафты заморских стран не могли вытеснить из его сердца любовь к родному русскому пейзажу. Всегда, когда являлась возможность отдохнуть, отец стремился быть как можно ближе к природе. Наша русская деревня действовала на него всегда благотворно. Здесь ему легко дышалось, забывались условности «света», жилось просто и радостно.

Часто ездил отец к своему другу, художнику Коровину Константину Алексеевичу, на станцию Итларь Северной железной дороги. В трех верстах от станции, на берегу реки Нерль, в 1905 году Константин Алексеевич построил небольшую дачу, где он подолгу жил, писал картины, этюды, делал эскизы к декорациям и костюмам для спектаклей Большого театра.

Природа Ярославского и Владимирского краев необычайно хороша. Недаром сюда стремились многие художники.

Я еще застала время, когда делались облавы на медведей и волков, в чаще дремучего «казенного» леса водились глухари и тетерева, можно было напасть на лосиные тропы, где еще недавно, задевая могучими рогами за деревья, пробегали лоси. Заросшие тиной болота с легкой дымкой туманов над заводями, скрывавшие много диких уток, и небольшая, но богатая рыбой речка Нерль привлекали охотников и рыболовов.

Однажды, глубокой осенью отец и Серов решили ехать в Итларь к Коровину на ловлю рыбы острогой. Взяли и меня с собой. Было мне тогда лет десять, но все осталось необычайно живо в моей памяти.

Как сейчас помню наш приезд в Итларь. Вижу Серова, Коровина и отца в меховых сусликовых куртках, в таких же шапках, в высоких охотничьих сапогах; они готовятся к ловле.

Помню холодную, темную ночь, извилистую причудливую Нерль с заледенелой у самого берега водой и медленно скользящие по ней плоскодонки с воткнутыми на носу железными трезубцами, на которых ярким пламенем горит «смолье», освещающее дно реки, где, словно застывшие, неподвижно стоят сонные щуки.

Ловким движением «рыболовы» — отец и Коровин — вонзают острогу в рыбу, вытаскивают ее, еще трепещущую, и сбрасывают на дно плоскодонки, а затем снова зорко вглядываются в поросшее травой дно, выискивая новую жертву.

Наловив много рыбы и основательно продрогнув, мы причаливаем к берегу, где нас уже ждет с тарантасом Руслан, как метко прозвал отец крестьянина деревни Любильцево Василия Абрамова за его статный рост, русую бороду, шапку кудрявых волос и синие, как васильки, глаза.

Но вот мы и дома. На даче уютно и тепло. Горят наскоро воткнутые в пустые бутылки свечи. От деревянных стен пахнет смолой, и так приятно напиться чаю с горячим молоком, а потом погреться у жарко натопленной печи.

Серов, всегда любивший подзадорить кого-либо, немного подсмеивается над умаявшимся, лежащим на железной кровати и укрытым овчиной Коровиным,

беседующим о разных рыболовных делах с крестьянином Василием Князевым. И тут же, вдохновленный всей обстановкой и подстрекаемый отцом, Серов пишет чудесный этюд «Разговор о рыбной ловле и прочем», удивительно передав сходство Коровина и настроение момента.

Отца все больше и больше начинает привлекать красота природы, и, наконец, он покупает участок земли «Ратухинскую пустошь», ныне именуемую «Шаляпинской».

Этот участок был расположен на высоком берегу речки Нерль. Место исключительно живописное. Кругом лес — сосновый и смешанный, напротив — через речку — заливной луг и дальше снова лес.

Решив построить дачу, отец обратился за советом к своим друзьям-художникам, и вот в скором времени по рисункам Коровина и Серова строится дача...

Дачу решено было строить деревянную. Плотники — братья Чесноковы — привезли замечательный строевой лес, славившийся в Ярославской губернии. И началась стройка. Никакого определенного стиля она не имела. Здесь полностью властвовала фантазия художников, и получилось нечто совершенно своеобразное, а потому интересное: были и своды в стиле русских теремов, и много балконов, и терраса. Внутренние комнаты — большие, с огромными окнами, столовая двухсветная, с выложенным мамонтовской майоликой камином. Деревянная лесенка из столовой вела прямо наверх, на антресоли, куда выходила дверь из комнаты отца. Из окон террасы открывался чудный вид на речку Нерль.

Дача была построена комфортабельно. Обстановка простая, преобладали кустарные изделия — занавески, половички. Много было и мамонтовской майолики, особенно ваз, в которых всегда стояли букеты полевых цветов.

Кроме основного дома, в полуверсте от него находились еще две небольшие дачки для гостей. Но все же усадьба была скромная. Никакого особого хозяйства у нас не было. Главное, чему отец уделил внимание, — это баня. Построена она была добротно, все из той же ярославской строевой сосны. Отец страшно любил париться в бане и приглашал своих товарищей разделить с ним это удовольствие. Даже в Москве он был постоянным посетителем Сандуновских бань и ходил туда с целой компанией приятелей, а потом иногда заходил в «трактир» (так называл он ресторан «Эрмитаж»).

Будучи за границей, он хотел около своей дачи построить баню и страшно негодовал, что иностранные архитекторы не умеют сложить печку «каменку», а потому просил меня прислать ему чертеж «простейшей русской бани».

У себя в комнате Федор Иванович поставил столярный станок и накупил инструментов. Столярничал, впрочем, недолго и переключился на рыбную ловлю и охоту. Здесь инициатива находилась в руках К. А. Коровина, который был страстным рыболовом и охотником. Знаю случай, когда Константин Алексеевич, побывав в Париже, привез оттуда не что иное, как спиннинг и прейскурант всевозможных крючков и поплавков...

Отец стал ходить на охоту с Коровиным. Но однажды, увидев взлетевшего тетерева, он в азарте выпалил так близко от Коровина, что тот поклялся больше с «Федором на охоту не ходить».

— Черт его знает, с его темпераментом он меня, пожалуй, за куропатку примет!

Коровин вообще был довольно мнителен. С тех пор их совместная охота прекратилась. Правда, спустя много времени я, однажды гуляя у речки, услышала невероятную пальбу. Пройдя немного дальше, я увидела человека, на огромном расстоянии стрелявшего в поднявшуюся стаю уток. Я узнала отца и, приблизившись к нему, нашла его смущенным и сердитым.

— Черт его знает, никак не попаду ни в одну утку... — говорил он мне.

— А ты верст за десять стреляй, тогда наверняка пристрелишь, — съязвила я.

— Ну ладно, хватит! — отрезал он.

Мы пошли домой. С этого дня отец стал ездить на охоту только с местными егерями и «квалифицированными» охотниками, но и то редко; а вот рыбная ловля стала его привлекать все больше и больше, и он частенько ездил с К. А. Коровиным, В. А. Серовым и архитектором В. С. Кузнецовым на мельницу «новенькую», где рядом в омуте водилось много крупной рыбы.

Отец и Коровин любили В. С. Кузнецова за его добродушие, широкую русскую натуру, но, подметив некоторую его мнительность, не раз над ним подшучивали и частенько его разыгрывали.

Собираясь на рыбную ловлю, отец и Коровин подговорили местного крестьянина Ивана Васильевича Блохина, чтобы он, подав тарантас, перепряг бы лошадь задом наперед, а сам вел бы себя, как обычно.

Отец и Коровин сели в тарантас и стали ждать замешкавшегося Василия Сергеевича. Наконец вышел и Кузнецов. Подойдя к тарантасу, он остановился в изумлении.

— Что это такое? — спросил он, указывая на лошадь.

Отец и Коровин, сделав невинные лица, переспросили:

— Что такое?

— Да лошадь-то!.. — как-то неуверенно засмеялся Кузнецов.

— Васенька, милый, ты что? — озабоченно спросил Константин Алексеевич.

— Да в чем дело, Василий, садись скорее, а то опоздаем на ловлю, — «нервничал» отец.

— Бросьте, бросьте, — ворчал Василий Сергеевич.

— Да ты что, пьян, что ли? — в один голос твердили отец и Коровин, а Блохин, сидя на козлах, подыгрывал им, причмокивая языком и понукая лошадь: «Стой-стой, говорят, не балуй!..»

— Да что же, лошадь-то задом наперед, хе-хе-хе... — неуверенно смеялся Кузнецов.

Отец, Коровин и Блохин тревожно переглядывались.

— Васенька, тебе что-то нездоровится. Ты, батюшка, что-то того... — слезливо и жалостливо тянул Коровин.

Тут уже Василий Сергеевич не на шутку испугался, и, только увидев его изменившееся от страха лицо, отец и Коровин начали без удержу хохотать над бедным «Васей-Догом», как они прозвали его за огромный рост.

Все это рассказали мне отец и Коровин однажды за вечерним чаем.

Рыбной ловлей отец продолжал сильно увлекаться и часто ездил с Коровиным и Серовым на мельницу к Никону Осиповичу. Как-то рассказывал мне Константин Алексеевич: поехали они всей компанией ловить рыбу. Поставили палатку на лужайке около реки, в этой палатке и жили несколько дней.

Однажды, в то время, когда Коровин и Серов писали этюды, отцу удалось поймать большого шелеспера, но, когда он хотел посадить его в «сажалку», шелеспер выскользнул из рук и упал в воду. Отец до того разгорячился, что, недолго думая, прыгнул за ним в речку, потом вынырнул и закричал Коровину:

— Черт тебя возьми, что за «сажалка», у нее же дыра мала!

Серов и Коровин долго издевались над отцом, над тем, что «шелеспера ему больше не поймать...».

Константин Алексеевич много рассказывал о разных приключениях отца. К сожалению, я уже вспомнить не могу, но вот еще один рассказ.

Как-то приехали отец с Коровиным на омут ловить рыбу и на мостике увидели священника из ближайшего села, также пришедшего попытать счастья на рыбалке.

Отец с Коровиным решили выжить непрошеного рыболова и придумали следующее: где-то достали они большой бычий пузырь, надули его. Коровин нарисовал глаза, рот с огромными зубами, прикрепил к пузырю водоросли и привязал веревку с грузилом.

Придя в сумерки на омут, они снова увидели священника, раскинувшего над водой удочки. Тогда они спрятались в кусты, а пузырь опустили на дно реки.

И вот видят: батюшка пристально смотрит на воду, на поплавки...

Коровин шепнул Федору Ивановичу:

— Тащи веревку!

Отец дернул, и из воды вдруг вынырнула огромная страшная голова...

Священник, бледный от страха, вытащил удочки. В это время последовала команда Коровина, и отец снова дернул веревку. Голова ушла под воду.

Священник сплюнул, но, видимо, решил, что это ему показалось. Он снова закинул удочки, а отец снова повторил маневр, — и опять над водой заколыхалась страшная рожа...

Тут уж батя не выдержал, побросал удочки, подхватил подрясник обеими руками и бросился без оглядки бежать домой. Больше удить сюда никто уж не приходил, а слух о «водяном», живущем в омуте, разнесся по всей округе.

«Водяные» — отец и Коровин — завладели омутом, и уловы были богаты и хороши.

Так в шутках проводили свой отдых отец и его друзья-художники.

ВСТРЕЧА ОТЦА

Летом, живя в имении, мы, дети, всегда с нетерпением ждали приезда отца, который обычно в это время гастролировал.

Однажды, узнав, что отец скоро приезжает, нам пришло в голову устроить ему особую встречу; накупив ситца, мы сшили себе сарафаны, косоворотки и заказали на деревне сплести лапти.

В день приезда отца мы рано утром всей гурьбой отправились в лес, наломали веток, набрали хвои, сплели гирлянды из полевых цветов. Успели набрать полную корзину грибов и даже сбегали на речку, где наловили раков.

Зеленью и цветами украсили мы парадное крыльцо и входную дверь. А когда тарантас с запряженным в него любимым конем Федора Ивановича «Дивным» отправился за ним на станцию, быстро переодевшись в свои наряды, мы двинулись навстречу отцу. Миновав ближайшую деревню Старово, мы сели у дороги и с нетерпением стали глядеть вдаль. Наконец, до нас донесся звон бубенцов и поскрипывание колес.

Вскоре на дороге поднялось облако пыли, а через несколько мгновений можно было уже ясно различить тарантас и сидящего в нем отца.

Мы бросились навстречу и загородили дорогу. Лошадь остановилась. Низко кланяясь, наша братва хором закричала:

— С приездом, Федор Иванович!

Первая подошла я — с корзиной, в которой еще шевелились живые раки.

— Не побрезгуй деревенским подарочком, прими, отец.

А за мной младшая сестренка Таня тоненьким голоском пропищала:

— А вот и грибочки, свежие, только что из лесу...

Мальчишки — Боря и Федя, вскочили на подножку тарантаса и, прежде чем отец успел узнать нас, бросились к нему на шею.

Отец был в восторге от нашей затеи. Целовал всех по очереди, называя сестренку Таню «Мочалкой» из-за ее русых волос, а братишек — «Пузрашками». Посадив младших детей в тарантас, он хотел, чтобы и мы с сестрой Лидой как-нибудь уместились, но это оказалось невозможным, и мы убедили отца, что отлично дойдем до дома пешком.

Когда мы вернулись на дачу, все семейство уже сидело за чаем на террасе. На столе, покрытом кустарной скатертью, красовались «ярославские туболки» (пироги с творогом), свежая земляника, варенье. Почетное место занимала большая глиняная крынка с топленым молоком, рядом лежала деревянная ложка. Отец очень любил топленое молоко и просил, чтоб его подавали в крынке и разливали бы деревянной ложкой. Он говорил, что это напоминает ему детство, когда он жил в деревне Ометово под Казанью и где в праздничные дни мать угощала его топленым молоком.

После чая брат Борис сбегал к себе в комнату, принес пару прекрасно сплетенных огромных лаптей и торжественно вручил их отцу, который был в восторге от нашего подарка:

— Вот это вы меня уважили! Ну, а теперь и я вам кое-что принесу, я тоже привез вам подарки.

Забрав лапти, он ушел к себе. И вдруг на деревянной лестнице, ведущей из комнаты отца в столовую, в серой чесучовой косоворотке, подпоясанной шнуром, в онучах и лаптях появился русский мужик, богатырь в полном смысле этого слова. Это был отец.

Мы дружно зааплодировали ему, а он спустился к нам и стал раздавать подарки.

Кто-то из гостивших у нас друзей предложил сняться на память. Эти снимки сохранились и поныне.

А вечером состоялся спектакль, приготовленный нами специально для отца. Гостей набралось со всех ближайших деревень. Не все, конечно, попали на спектакль, но фейерверк, иллюминацию и бенгальские огни видели все. Пьеса, которую мы показали, была написана моей сестрой Лидой, декорации и костюмы мы тоже мастерили сами. Спектакль наш имел успех и у отца и у гостей. Мне живо запомнился этот яркий и праздничный день!

Весть о приезде Федора Ивановича быстро распространилась в округе, и крестьяне ближайших деревень — Старово, Любильцево, Охотино — приходили поздравить его с приездом и побеседовать с ним о своих деревенских делах.

Особенно подружился отец с крестьянами после пожара, случившегося в деревне Старово. Он помогал мужикам бороться с огнем, и пожар был довольно быстро прекращен, но отец пришел домой с обожженными руками. Местная команда прислала ему значок пожарника.

После этого случая крестьяне часто приходили к Федору Ивановичу и, сидя на крыльце или на террасе, вели с ним длинные задушевные беседы.

ПИКНИК

Одним из наших любимейших деревенских удовольствий были пикники.

Рано утром к даче подавалась линейка, запряженная парой лошадей. За линейкой подъезжал тарантас-шарабан, плетеный, крытый черным лаком, набитый душистым сеном, в который впрягалась лошаденка нашего общего любимца деда Емельяна из деревни Старово.

На линейку усаживались малыши и гости; в тарантас садились отец с матерью, а на телегу, нагруженную всякими кульками, самоваром, посудой, вскарабкивались мы, старшие дети. И, наконец, все двигались в путь.

Ездили мы чаще всего на наше излюбленное место «Обрыв», где природа была необычайно живописна. Высокий берег реки Нерль круто обрывался. Река, извиваясь среди лугов, терялась вдали, где виднелся густой сосновый лес. Пахло хвоей, цветами, осокой.

Прямо на траве стелили огромную скатерть, на которую складывали все привезенное. Особенно любили мы ставить самовар. Для этого набирали сухих еловых шишек, а отец стругал лучинки, запаливал их, клал в самовар и, накрывая его сапогом, раздувал пламя.

Усевшись на траве вокруг самовара, мы с особенным наслаждением уплетали деревенские сласти, запивая их горячим чаем. Отец рассказывал нам были и небылицы, на что он был большой мастер.

Иногда мы просили его рассказать о своем детстве, о Казани. Тут он вспоминал, как ходил в «ночное» стеречь лошадей, или объяснял нам, как играть в игру «шар — мазло», «свайка».

Потом шли купаться. Все плавали довольно хорошо, но отец плавал как-то особенно красиво, «саженками». Выбрасывая вперед руки, он ловко ударял ладонями по воде, ритмично и четко. Накупавшись вволю, все снова шли к обрыву и, когда сгущались сумерки, зажигали огромный костер, через который с разбегу прыгали. Но отцу благодаря его огромному росту прыгать не приходилось, он просто перешагивал через костер, вызывая этим восторг всех ребят.

Когда становилось совсем темно, мы ходили собирать светляков и насаживали их в волосы отца и бороду деда Емельяна.

С обрыва уезжали уже ночью. Усевшись в свои экипажи, с шутками и смехом, усталые, но счастливые, мы возвращались домой под таинственный шум леса, веселый звон бубенцов и удалую русскую песню.

Любимым поэтом Федора Ивановича был Пушкин. Однажды пером нарисовал он Александра Сергеевича и подарил мне этот набросок с надписью:

«Моей Аринушке дорогой дарю этот рисунок нашего величайшего художника, дорогого гения А. С. Пушкина. Октября 1913 года».

Федор Иванович превосходно читал Пушкина. Великолепно произносил он монологи из «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери»; даже К. С. Станиславский обращался к нему за советом, когда работал над ролью Сальери. Читать стихи отец научился у М. В. Дальского и часто говорил мне: «Вот Мамонт Дальский, как прекрасно он декламирует, знает он какую-то «штуку» — тайну выразительного чтения».

Иногда отец и сам пытался писать стихи, некоторые из них были напечатаны:

Так, в журнале «Друкарь» появилось его стихотворение «Заря».

Как-то, во время гастролей в Америке, Федор Иванович в театре зашел в артистическую уборную Энрико Карузо и написал на стене стихи, которые, переписав, прислал и мне в своем письме.

Особенно удавались ему шуточные стихи. Вот одно из них, посланное отцом Серову с припиской К. Коровина:

Наш дорогой Антон,
Тебя мы всюду, всюду ищем,
Мы по Москве, как звери рыщем,
Куда ж ты скрылся, наш Плут-он?
Приди скорее к нам в объятья,
Тебе мы — истинные братья,
Но если в том ты зришь обман,
То мы уедем в ресторан.
Оттуда, милый наш Антоша,
Как ни тяжка нам будет ноша,
А мы поедем на Парнас,
Чтобы с похмелья выпить квас.
Жму руку Вам.
Шаляпин — бас.
Ты, может, с нами (час неровен),
Так приезжай, мы ждем.
Коровин.

И вот еще одно стихотворение Шаляпина, опубликованное на страницах журнала «Огонек»:

В ДОЖДИК

Посиди еще со мною
И еще поговори...
В дождик, осенью, с тобою
Рад сидеть я до зари.

Ты лепечешь без умолку,
Наступила ночь давно,
И как будто не без толку
Дождь стучит ко мне в окно!

Льет он, льет не уставая,
Но для нас в нем нет беды,
Хочет он, чтоб ты сухая
Вышла, друг мой, из воды.

ПАМЯТНИК ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Профессор Н. Г. Райский, вспоминая о Федоре Ивановиче, рассказал мне следующее.

Будучи в Милане, он шел по пустынной в тот час площади, мимо Миланского собора. Смеркалось... Около памятника Леонардо да Винчи он заметил силуэт высокого мужчины. Человек этот пристально разглядывал статую, потом обошел ее кругом, снова остановился и, благоговейно приподняв над головой шляпу, продолжал смотреть на нее.

Райского заинтересовал незнакомец. Он решил подойти ближе и узнал... Шаляпина.

ЧЕХОВЫ

С семьей Чеховых я познакомилась, когда жила в Ялте в 1916 году, и стала постоянно бывать в их домике на Аутке.

Я подружилась с Марией Павловной, и она рассказала мне о том, как отец приезжал к ним на дачу, как подарил портрет Антону Павловичу (этот портрет и сейчас находится в кабинете Чехова в Ялте), как сидел у них в столовой, подшучивая над Марией Павловной, а потом, сам себе аккомпанируя, пел песни. А я напомнила о портрете Антона Павловича с его автографом, который стоял на письменном столе Федора Ивановича у нас в Москве, на Новинском бульваре.

Познакомил отца с Антоном Павловичем Чеховым И. А. Бунин.

Когда отец вошел к Чехову, то так волновался, что не мог сказать ни одного слова, но обаяние писателя рассеяло его смущение, и он пришел в полный восторг от этой встречи.

Впоследствии Федор Иванович редко виделся с Антоном Павловичем. Чехов часто болел. Но всегда отец вспоминал о нем с неизменной любовью.

МИСХОР

Лето 1917 года мы решили провести всей семьей в Мисхоре в прекрасной даче на самом берегу моря. Перед домом небольшой участок земли был весь усажен цветами и южными, вечнозелеными растениями. Цвели мимозы и магнолии, наполняя воздух пряным ароматом. В самом конце садика находилась белая каменная скамья, увитая чайными розами. Мы ее назвали «скамьей роз». Это было

уютное местечко, выходившее прямо к морю. В это лето отец гостил в Форосе у своих знакомых, но часто приезжал к нам в Мисхор, и тогда по вечерам мы любили сидеть на «скамье роз». Вдали проплывал пароход. Наступала ночь, и на горизонте среди черных облаков иногда вспыхивали зарницы. Федор Иванович тихо напевал.

Частым гостем бывал у нас в то время С. В. Рахманинов, отдыхавший с семьей в Симеизе. Приезжал он с дочерьми Ириной и Татьяной. Приезд Сергея Васильевича всегда был праздником, все мы обожали его.

Мои братья Борис и Федор, чтобы доставить удовольствие Сергею Васильевичу, часто рассказывали анекдоты или же изображали какие-нибудь сценки, заранее придумывая нелепые комические сюжеты. Рахманинов очень любил эти импровизации и от души смеялся над ними.

Иногда Сергей Васильевич садился за пианино, начинал играть гаммы и арпеджио, и вдруг... начиналось чудо... В такие минуты Рахманинов не любил, чтоб его специально слушали, поэтому мы старались быть незамеченными.

Рядом с нами, немного повыше, находилась дача М. П. Чеховой — «Чайка». Чеховы жили в Мисхоре, и мы с отцом навещали их.

В это же лето отец ездил в Севастополь. В матросской форме, с красным стягом в руках, он спел свою песню, посвященную революции [3]. Он пел с хором моряков и с духовым оркестром. Выступление его выросло в подлинную патриотическую демонстрацию.

«ДОН КАРЛОС»

В начале 1917 года Федор Иванович решил поставить новый спектакль в Большом театре, чтобы вырученные деньги затем распределить между людьми, пострадавшими от империалистической войны.

Выбор остановился на опере Верди «Дон Карлос», в которой отец должен был впервые на русской сцене исполнить партию Филиппа II, короля испанского.

Отец горячо принялся за работу по подготовке этого спектакля. Когда Федор Иванович загорался какой-либо идеей, то отдавался ей целиком, не щадя ни сил, ни здоровья. Так было и с «Дон Карлосом». Отец сам режиссировал, входил во все мелочи постановки, проводил общие репетиции, беседовал с художниками, обсуждал костюмы и т. д. С актерами он занимался отдельно. Иногда репетиции происходили у нас на дому, на Новинском бульваре.

Состав исполнителей был прекрасный: королеву пела молодая К. Г. Держинская, маркиза Позу — А. К. Минеев, Дон Карлоса — А. М. Лабинский, Великого инквизитора — В. Р. Петров.

Федор Иванович тщательно проходил с каждым исполнителем его роль, вникая в малейшие нюансы пения, наглядно показывая все сам, мгновенно перевоплощаясь в тот или иной образ. Когда он показывал К. Г. Держинской, как она должна двигаться, носить шлейф, делать поклоны, то можно было удивляться не только пластике движений, но и обаянию, женственности, которые вдруг приобретала его могучая, сильная фигура. Присутствовавшие на репетиции артисты невольно аплодировали отцу.

Не все исполнители сразу схватывали замечания Шаляпина, с иными приходилось ему долго и упорно работать, но труд не пропал даром. Постановка «Дон Карлоса» стала событием в театральном мире.

Десятого февраля 1917 года в зрительном зале Большого театра, несмотря на сильно повышенные цены, была, как говорится, «вся Москва». Но... «главная публика» в основном собралась на галерке — ее заполнили учащаяся молодежь, трудовая интеллигенция.

Увидеть отца в роли Филиппа II было и для меня событием. Всем, кто присутствовал на репетициях, было понятно, что Шаляпин раскроет здесь новые грани своего дарования.

В первой картине Шаляпин не участвует; начинается вторая [4].

В глубине сцены, среди деревьев, мелькнула чья-то тень, которая неожиданно выросла в зловещую фигуру. Холодом и мраком повеяло от громадного, одетого в черный бархат, с тяжелой золотой цепью на груди истукана. Рука в белой лайковой перчатке властно опирается на палку; из-под полей высокой черной шляпы глядят словно застывшие, тяжелые свинцовые глаза. Лицо каменное и непроницаемое, рыжая с проседью борода, сурово сдвинуты брови. Царственная осанка повелителя и деспота.

Чем дальше развивалось действие, тем большим мраком веяло от этой фигуры, даже тембр голоса Шаляпина стал металлическим и резким. Зато как неожиданно мягко прозвучал он в шестой картине, когда Филипп наедине с самим собой проникновенным голосом поет о безнадежной любви к королеве.

Этот контраст дал образу новую окраску, и, несмотря на все отвращение к Филиппу, где-то в отдаленных тайниках души у зрителя проснулась к нему жалость. Так он заставил почувствовать все одиночество и трагедию короля.

Всех деталей спектакля я уже не помню, но Филиппа II, ведущего за руку через всю сцену королеву, я запомнила навсегда. В этой безмолвной сцене можно было прочесть все, что происходило в душе короля: трагедию его любви к королеве, его ревность к Дон Карлосу — все отражено было в его мимике выразительнее всех слов и звуков. Величественный жест, медленные повороты головы, четкость движений, умение носить костюм, мантию дополняли этот образ, как будто бы сошедший с полотен великих испанских художников.

В театре был праздник, как и всегда, когда выступал Федор Иванович. Спектакль имел большой успех. И хотя все артисты с громадным мастерством исполняли свои роли, один из известных критиков того времени писал:

«В исполнении Шаляпина старую оперу Верди следует назвать не «Дон Карлос», а «Филипп II».

После спектакля у нас в доме, на Новинском бульваре, отцом был устроен банкет в честь коллектива, принявшего участие в «Дон Карлосе». Здесь были солисты оперы, представители оркестра, хора и другие служащие театра. Среди гостей был С. В. Рахманинов. Было поднято много тостов за Россию, за родное искусство.

До самого утра не расходились гости, и мы даже успели сняться на память об этом замечательном вечере.

Через несколько дней отец послал письмо в редакцию газеты с отчетом о спектакле. Привожу его полностью по сохранившейся у меня вырезке из газеты:

«ШАЛЯПИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ»

(Письмо в редакцию)

10 февраля 1917 года мною был устроен с благотворительной целью спектакль в Большом театре. Шла опера «Дон Карлос». До сих пор обстоятельства, не зависящие от меня, лишали меня возможности сообщить во всеобщее сведение отчет об этом вечере. Сейчас препятствия миновали, и я обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой не отказать напечатать в Вашей уважаемой газете этот отчет.

Валовой сбор данного спектакля выразился в сумме 58 446 рублей 90 копеек.

Расходы следующие: уплата Дирекции бывш. императорских театров 5 255 рублей 55 копеек, взыскание военного налога 9 878 рублей 90 копеек. Кроме того, израсходовано по устройству спектакля: афиши, объявления в газетах, разъезды и прочие мелкие расходы — 712 рублей 45 копеек, а всего израсходовано 15 846 рублей 90 копеек.

Следовательно, за вычетом расходов, чистых денег осталось 42 600 рублей, которые мною и распределяются в следующем порядке:

1) Бедному населению Москвы (в распоряжение городского головы) — 10 000 рублей.

2) Георгиевскому комитету для раненых воинов и их семейств — 6 000 руб.

3) Театральному Обществу для убежища престарелых артистов в Петрограде — 4 000 рублей.

4) Беднейшим ученикам живописи и ваяния в Москве — 4 000 рублей.

5) Комитету, ведающему нужды студентов-беженцев, — 4 000 рублей.

6) В пользу политических ссыльных — 4 000 рублей.

7) На создание Народного Дома в Канавине (Нижний Новгород) — 1 800 руб.

8) Народному Дому в с. Вожгалах (Вятской губернии и уезда) — 1 800 руб.

9) На помощь беднейшим ученикам Шаляпинского городского приходского училища в Суконной слободе гор. Казани — 2 000 рублей.

10) Военнопленным нашим воинам, находящимся в германском плену, — 5 000 рублей.

А всего 42 600 рублей.

Все означенные общества или их представители благоволят обратиться в Контору Государственных театров г. Москвы за получением вышеозначенных сумм, представив, разумеется, соответствующие удостоверения и документы.

Приношу мою сердечную благодарность всем моим товарищам, сотрудникам данного спектакля, так горячо и сердечно отозвавшимся на доброе дело и своей исключительной работой содействовавшим его успеху, как-то: солистам, оркестру, хору и всему персоналу театра.

Федор Шаляпин

2 апреля 1917 г.

P. S. Очень прошу другие газеты перепечатать этот отчет».

ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ШАЛЯПИНА

У Шаляпина было много друзей, но были и враги. Это объяснялось не только несдержанностью отца, его непримиримым в вопросах искусства характером, но часто и завистью людей ко всему незаурядному. Сейчас во многом, что касается Шаляпина, восстановлена правда. Но представления об антиобщественном поведении отца у себя на родине еще кое-где живут. Не желая ни в какой мере идеализировать образ отца, я хочу лишь привести некоторые факты его отношения к общественному долгу.

Вот письмо одного из бывших студентов Московского университета.

«Глубокоуважаемая Ирина Федоровна!

Сообщаю Вам мои воспоминания о незабываемых для меня встречах с Федором Ивановичем Шаляпиным.

В период времени с 1909 по 1912 год я, будучи студентом Московского университета, состоял в Правлении студенческой кассы взаимопомощи Союза землячеств при Московском университете.

Эта касса существовала на средства, получаемые от ежегодных взносов самих студентов, землячеств, общественных организаций, редакций некоторых либеральных газет, а также от сборов благотворительных концертов и вечеров.

Все суммы, получаемые кассой взаимопомощи, шли на оказание материальной помощи и оплату за правоучение нуждающихся студентов Университета, на содержание дешевых студенческих столовых и т. п.

По поручению правления кассы взаимопомощи мне неоднократно приходилось обращаться с просьбами об участии в благотворительных концертах и вечерах к Федору Ивановичу Шаляпину, участие которого в концертах обеспечивало полные и большие сборы.

С чувством глубокого волнения и благодарности вспоминаю до сих пор, спустя более сорока лет, то трогательное и любовное отношение, которое проявлял наш великий артист — Федор Иванович Шаляпин — ко всем нашим просьбам об участии в студенческих концертах, и ту неизменную готовность прийти на помощь нуждающимся студентам, которую мы всегда встречали со стороны Федора Ивановича.

Я могу смело утверждать, что сотни студентов того времени имели возможность окончить университет только благодаря той материальной поддержке, которую оказал им Федор Иванович своим участием в вечерах и концертах.

Евгений Львович Белостоцкий
г. Харьков, пл. Руднева, 17.
24. VII. 52 г.»

И это, конечно, не единственный сохранившийся у меня документ.

Федором Ивановичем были учреждены стипендии как в московских учебных заведениях, так и в одной из казанских гимназий для беднейшего ученика шестого городского училища имени Шаляпина, где в детстве учился он сам.

Пел он неоднократно и для Всероссийского театрального общества для поддержания престарелых артистов: в Доме ветеранов сцены была учреждена койка его имени.

Выступал он и на Сокольническом кругу в народных концертах.

Когда какое-либо бедствие постигало нашу страну, отец горячо отзывался на все нужды. Так, он не раз пел в пользу голодающих. 26 декабря 1911 года Шаляпин дал грандиозный концерт, исполнив шестнадцать произведений [5].

Чистый доход — шестнадцать тысяч пятьсот рублей — отец послал в шесть голодающих губерний, об этом было напечатано в газетах.

Во время войны 1914 года Шаляпин организовал на свои личные средства два лазарета: один в Москве на пятнадцать коек и второй в Петрограде на тридцать. Всю войну отец полностью содержал эти лазареты, в которых находились на излечении нижние чины.

На открытие лазарета в одном из флигелёчков, находящихся во дворе нашего дома в Москве, как полагалось, приехал городской голова. Увидев, насколько хорошо был оборудован лазарет, он предложил Федору Ивановичу предназначить его для офицеров, на что отец ответил: «Вот потому именно, что лазарет оборудован хорошо, здесь будут лечиться солдаты».

Так оно и было. Федор Иванович часто навещал раненых, беседовал с ними, рассказывал им забавные случаи из своей жизни, раздавал подарки. В этом лазарете всю войну работала вся наша семья, помогая чем возможно и ухаживая за ранеными.

В 1914 году, во время войны, сильно пострадало польское население. Отец немедленно высказал готовность выступить в концерте в пользу пострадавших. 30 ноября в Варшаве состоялся концерт Шаляпина при переполненном зале.

Как сообщали газеты, артисты польских театров перед началом концерта поднесли Шаляпину венки и приветствовали как художника-славянина, отметив единение России и Польши.

Шаляпин в ответ заявил, что он поступил так, как подсказывало ему чувство гражданского долга.

Находясь за границей в 1921 году, Федор Иванович не забывал о своей родине, которую вновь постигло бедствие — голод в Поволжье. Он дал концерт в пользу голодающих и собрал по подписке деньги, которые послал на родину.

В 1902—1903 году отец, будучи в Нижнем Новгороде, узнал от А. М. Горького, что дело народного образования в деревне поставлено крайне плохо, детям негде учиться; особенно плохо дело обстояло в деревне Александровке, около Мызы. Отец решил там построить школу. Это свое решение он выполнил. Корреспондент одной из московских газет дал подробное описание «шаляпинской школы».

«В д. Александровке Нижегородского уезда давно существует народная школа им. Ф. И. Шаляпина...

...Внутреннее помещение школы меня поразило. Сколько здесь уюта, милой простоты, красоты и разнообразия.

Самая большая комната — класс, где в учебное время происходят занятия с тремя отделениями; вторая комната — для учительницы, а третья отведена под народную библиотеку, с отдельным ходом...

Библиотека представляет небольшую комнату, но все в ней привлекательно, стильно и отличается изящной простотой; стильные шкафы, обстановка, мебель. Стены увешаны портретами классиков нашей литературы и современных писателей. В библиотеке имеется уже более 3000 томов книг.

Построенная на средства Шаляпина школа получает от него около 1000 рублей ежегодно. Крестьяне интересуются знаменитым певцом. 26 августа, когда он перед отъездом приезжал в школу, они обратились к нему с просьбой, не может ли он пустить их на свой концерт, который должен был состояться 27 августа в ярмарочном оперном театре по удешевленным ценам — «по рублику» с человека. Федор Иванович сказал им на это, что пусть они выберут двадцать человек, и он попросит антрепренера, чтоб он их поместил бесплатно в театре, на концерт. Крестьяне деревни Александровки и соседних деревень по жребию набрали не двадцать человек, а целых сорок и пришли на концерт, который на них произвел сильное впечатление, хотя некоторые слыхали Федора Ивановича и во время своих посещений школы — он певал для детей и для них в школе».

Руководил школой учитель Степанов Григорий Николаевич, которому отец подарил портрет. Его мне показала дочь Степанова, когда я посетила Александровку в 1952 году.

Надпись гласила:

«Милый Григорий Николаевич, будем счастливы надеждой, что наша дорогая Родина будет радостно петь гимн солнышку и дорогой свободе.

Ф. И. Шаляпин
11/IV 1917 года».

Одно время Степанов за «вольнодумство» был арестован, а затем отстранен от работы. Умер он в Александровке. Крестьяне, очень уважавшие учителя, поставили ему памятник-обелиск напротив здания школы имени Шаляпина.

Эта школа существует и по сей день.

Портрет Шаляпина, подаренный им школьникам с надписью: «Милым ребятишкам Шаляпинской школы. Да здравствует солнце. Да скроется тьма» в настоящее время находится в Краеведческом музее города Горького.

Вероятно, мало кто знает, что Народный Дом в Нижнем Новгороде (ныне оперный театр имени Пушкина) достраивался на средства Федора Ивановича. Давал он через А. М. Горького и деньги на революционные цели.

Были у отца и воспитанники. Вот случай, о котором писали газеты в 1911/12 году:

«Близ Пскова под скорый поезд бросилась женщина с семилетним мальчиком на руках. Женщина погибла, но мальчик остался жив».

В том же поезде ехал Федор Иванович, который принял горячее участие в судьбе мальчика. Он взял его с собой, приехал в Петербург и доставил мальчика в полицейский участок для составления протокола.

Затем Володю Дианова, так звали мальчика, отец привез в свое именье Ратухино в Ярославской губернии. Позже отдал его учиться в свою школу в Александровке, затем Володя учился в реальном училище. Во время гражданской войны он пропал без вести, сражаясь в рядах Красной Армии.

У Федора Ивановича были и другие воспитанники. Очень многим людям Шаляпин помогал. Некоторые же его старые товарищи, с которыми отец работал в свои первые сезоны в Уфе и Баку, — Пеняев и Грибков — часто жили в нашем доме. Будучи уже стариком, Пеняев жил у нас и ведал библиотекой отца.

Отец всегда боялся бедности — слишком много видел он нищеты и горя в свои детские и юношеские годы. Он часто с горечью говорил: «У меня мать умерла от голода...»

Грозной тенью перед ним всегда стояло прошлое, полное лишений, унижения и страданий. Он постоянно ощущал тревогу за будущее, за старость, за судьбу своих детей — сколько он видел тягостных примеров печальной участи многих людей в старой России, умиравших забытыми и заброшенными. Мысль, что и он может оказаться в таком положении, преследовала его.

— Вот состарюсь, потеряю голос и никому не буду нужен, и опять, как в юности, придется унижаться... — говорил он мне.

Зная гордую и независимую натуру отца, я понимаю, что он этого не пережил бы. Вот почему он стремился «ковать железо, пока горячо». А многие принимали это за алчность, за стремление к наживе, создавая легенды о шаляпинских богатствах.

Да, у отца, конечно, были деньги, заработанные великим трудом. Но он и умел их тратить — широко, на помощь людям, на общественные нужды.

Характерно, что после смерти Федора Ивановича никаких пресловутых «шаляпинских миллионов» не оказалось...

ДЕМОН

Партия Демона написана для баритона, и Шаляпину пришлось долго работать над ней. Влюбленный в образ Демона, Федор Иванович решил воплотить его на сцене, и, как всегда, когда он создавал новую роль, он обратился к своим друзьям-художникам. Федор Иванович просил А. Я. Головина сделать ему подходящий эскиз костюма. Здесь Федор Иванович проявил и свою инициативу: «падший ангел» — вот что легло в основу его образа, его костюма.

Золотой панцирь, перевитые ремнями ноги в сандалиях напоминали иконописного архангела. Поверх костюма на плечи был накинут весь изодранный в лохмотья черный шифоновый флёр, из-под которого почти по земле волочились куски белого и красного газа; издали они казались разорванными крыльями в огненных языках пламени.

Когда Демон двигался, легкое черное облако окружало его и становилось фоном для его статного тела и мужественного лица, обрамленного иссиня-черными кудрями. Гордый профиль, глубоко запавшие горящие глаза выражали страстную любовь и бесконечную муку...

В прологе, пригвожденный к скале, он казался вросшим в нее, окаменевшим.

Если внешний облик Демона подсказал Шаляпину Врубель, то внутреннюю силу и мощь он взял у Лермонтова.

Лучшим моментом в спектакле была сцена у врат обители. Исполнение Шаляпиным этой сцены вызывало такой бурный восторг у зрителей, что на «бис» она повторялась полностью.

Глубоко, властно и сильно произносил Демон: «Здесь я владею...» — и вдруг неожиданно мягко, с глубокой тоской и болью: «...Я люблю».

С какой сокрушающей силой звучали слова: «И я войду!!» И с каким стоном радости и торжества, как вихрь, исчезал он в дверях обители: «Она моя!».

Врываясь в келью Тамары, Демон останавливался как изваяние. Горели его глаза на бледном от страсти лице, и Тамара в смятении отступала.

«Кто ты??!»

И вдруг тихо, таинственно, умоляюще начинал он петь:

«Я тот, которому внимала ты в полуночной тишине...».

И вот, наконец, клятва. Стихийной мощью звучала она:

«Клянусь... клянусь...»

Незабываемое впечатление производила фраза:

«Земное первое мученье и слезы первые мои...».

Да, это были впервые пролитые жгучие «человеческие» слезы...

Можно смело сказать, что «Демон» — одно из гениальнейших творений Шаляпина.

БОРИС ГОДУНОВ

Самыми трудными днями для нашей семьи были дни концертов и спектаклей отца. В такие дни он очень нервничал, тут уже надо было стараться не попадаться ему на глаза. Нам, ребятам, в эти минуты иной раз доставалось ни за что ни про что. Но мы не обижались, зная, что причиной этого — сильное нервное возбуждение отца перед спектаклем.

Так было и в тот день, о котором я пишу. С самого утра он, «попробовав» голос, решил, что он не звучит, дальше пошли жалобы на «судьбу», на то, что никто его не понимает, не сочувствует, что публика ни за что не поверит его недомоганию. «Даже если бы я умер, все равно не поверили, сказали бы — кривляется».

Своему секретарю и другу Исаю Дворищину отец заявил, что петь не может — болен, и просил его немедленно позвонить в Большой театр и отменить спектакль «Борис Годунов». Исай в ужасе вышел из его спальни.

Увидев его в коридоре расстроенного, я спросила:

— Что случилось?

— Отказывается петь Бориса. Что же это будет?

— Исай Григорьевич, умоляю вас, воздействуйте на папу, вам это иногда удается лучше, чем кому-либо.

— Нет, сегодня ничего не помогает, никакие мои «номера» не проходят, сердится, нервничает... Удеру-ка я в Большой театр, но отменять ничего не буду, подождем до вечера.

И Исай — удрал!

Мрачно побродив по комнатам, подразнив Бульку и сыграв несколько партий на бильярде, отец успокоился и часа за два до спектакля подошел к роялю и стал распеваться.

Я потихоньку подошла к дверям зала, прислушиваясь. Голос отца звучал хорошо. Вдруг он встал, вышел на середину зала и спел первую фразу из партии Бориса Годунова: «Скорбит душа...».

Эта фраза для него всегда была камертоном к «Борису Годунову». Если она у него звучала, он спокойно шел петь.

— Исайка! — вдруг загремел отец на всю квартиру.

Я вошла в зал.

— Исая нет, он уехал в Большой театр отменять твой спектакль.

Отец растерялся.

— Неужели отменять?.. Знаешь, голос-то звучит недурно, я, пожалуй, спел бы, — проговорил он с виноватым видом.

— Ну и знает же тебя Исай! — рассмеялась я. — Представь себе, он спектакля не отменял, а просто скрылся с твоих глаз, чтобы ты его не терзал...

— Молодец Исай, — радостно воскликнул отец. — Ну, тогда... Василий, одеваться!

Через полчаса он был готов. У подъезда его ждала машина.

— Можно мне с тобой? — спросила я.

— Что ж, пожалуй, можно. Хоть ты и шестиклассница, а «рвань коричневая»,— смеясь, шутил он. Я носила коричневую гимназическую форму.

Быстро сбегав к себе в комнату, я успела лишь надеть белый фартучек (парадная форма гимназистки) и побежала в переднюю. Отец уже выходил на крыльцо. Мы сели в машину и быстро покатили к Большому театру. У входа стояла громадная толпа, это были люди, не доставшие билетов, но все еще надеявшиеся попасть на спектакль. Накануне еще, проходя по Театральной площади, я видела огромный хвост — очередь в кассу; охраняя порядок, кругом стояла конная полиция. Были морозные дни, и народ, чтобы согреться, разводил около театра костры. Действительно, надо было обладать большим мужеством и огромной настойчивостью, чтобы выстаивать такие очереди, иной раз безрезультатно, так как, конечно, всех желающих театр вместить не мог.

Подъехав к театру со стороны артистического подъезда, мы увидели группу молодежи, которая шумно приветствовала отца. Он отвечал поклонами.

В артистической уборной все уже было готово к приходу Шаляпина. Костюмы аккуратно развешены, грим разложен на столе с трехстворчатым раскладным зеркалом. Рядом — стакан для чая и нарезанный кружочками лимон. Отец любил пить чай во время спектакля.

Нас встретил Исай Григорьевич. Федор Иванович пожурил его за то, что он исчез, но тот ответил, что все благополучно, все на местах, ждут лишь его.

Отец разделся по пояс и стал гримироваться. Рассказывая всякие забавные анекдоты, он начал накладывать на лицо грим, при этом он не разрисовывал его, а клал краски широкими мазками, точно лепил свое лицо. Кисточек он не признавал, пользовался растушевками и преимущественно накладывал грим пальцами — резкими контрастными мазками. Вблизи это казалось несколько хаотичным, но стоило отойти на несколько шагов, как лицо приобретало особую выразительность.

К этому времени появился в уборной Гаврила, парикмахер. Отец сам надел парик и стал приклеивать бороду, предварительно растрепав ее.

— Опять ты мне бороду как-то особенно завил кольцами, — сказал отец Гавриле.

— Старался для вас, Федор Иванович.

— Ну, и «перестарался», — добродушно посмеивался отец.

Вбежал Исай Григорьевич, взволнованный и красный.

— Федор Иванович, можно давать первый звонок?

— Можно, — но почему у тебя запаренный вид?

— Ой, холера на мою голову, — отвечал Исай, — ваши поклонницы меня замучили, те, что не достали билетов. Я их рассовал по всему театру.

— Ну да, мои поклонницы, — небось сам ухаживаешь, вот так тебе и надо,— шутил отец.

Но вот третий звонок. Я бегу в зрительный зал. Он выглядит сегодня особенно празднично. Публика самая разнообразная: в партере, ложах бенуара и бельэтажа — роскошные туалеты московских красавиц соперничают с блеском военных мундиров, торжественностью фраков и смокингов. Дальше идет менее нарядная публика, но более восторженная и взволнованная, а в верхних ярусах — студенты и курсистки, любимая публика Федора Ивановича.

Поднялся занавес, и под колокольный звон, «ведомый под руки боярами», из правой кулисы появился царь Борис.

Грянули аплодисменты, и вдруг сразу все замерло. Сотни глаз, биноклей, лорнетов, не отрываясь, смотрели только на одного человека: на Шаляпина — Бориса.

Царственной поступью прошел он по помосту, крытому красным сукном, дошел до середины и вдруг повернулся лицом к публике.

Мудрое, отмеченное какой-то еле уловимой скорбью лицо, лицо страстное и волевое, «черные волосы и борода, глаза молитвенно подняты к небу, в левой руке посох, правая опущена в смиренном жесте...».

— Скорбит душа... О праведник, о мой отец державный...

С первых же нот слышится в голосе Бориса— Шаляпина затаенная тревога.

Я вспомнила, как дома отец распевался на этой фразе, — теперь понятно было, что она действительно была ключом к роли.

Кончился пролог. Замолкли звуки оркестра, и снова загремел аплодисментами театр. Дрогнул занавес, и из кулисы, направляясь к авансцене, вышел Шаляпин. Ему устроили овацию.

Зная, что в последующих картинах отец не занят, я побежала к нему в артистическую уборную. Он уже «разоблачился», сидит перед зеркалом у стола в атласных шароварах и белой шелковой рубашке, с открытой грудью, на ногах мягкие сафьяновые сапожки, сшитые из разноцветных кусочков кожи — ичиги.

— Аринка?! Ну, иди, рассказывай, кто сегодня в публике, — обратился он ко мне улыбаясь.

— Да самая разнообразная, не успела разглядеть, побежала к тебе.

— Да, можно передохнуть... Хочешь чаю?

— Нет, спасибо!

Он пил чай с таким наслаждением, как будто это был какой-то необыкновенный напиток.

— Знаешь, пока никого нет, давай сыграем в «шестьдесят шесть».

— Что ты, папочка, как можно? — смутилась я.

— Ничего-ничего, я тебя быстро обыграю...

И, оглядываясь, как проказник-мальчишка, он вытащил из столика карты.

Я была поражена, как же так — Борис Годунов и вдруг «шестьдесят шесть»?! Я посмотрела на него. Может быть, шутит? Нет, он быстро стасовал колоду и стал сдавать карты.

Сквозь грим Бориса я вдруг уловила столь знакомое лицо отца, оно было сосредоточенно. Ему везло, и он быстро обыграл меня «всухую». С радостным смехом бросил он карты на стол.

— Эх ты, не умеешь играть в карты, — дуреха!

А мне было приятно проиграть отцу.

Вошел китаец Василий, а за ним вбежал Булька. Булька был своего рода знаменитостью, его знала добрая половина Москвы, отец с ним не разлучался и даже возил с собой за границу. Отец начал забавляться с собакой, дразнить ее. В конце концов Булька залаял.

На пороге появился Исай Григорьевич.

— Федор Иванович, что вы делаете? Во-первых, лай Бульки слышен на весь театр, во-вторых, пора одеваться ко второму акту.

— Да, действительно, — спохватился отец. — А где же Гаврила!

Как из-под земли, держа новый парик в руках, вырос Гаврила. Отец осмотрел себя в зеркало, надел парик, приклеил новую бороду, поправил грим, сделав себя несколько старше, и быстро надел поданный ему черный, атласный, шитый серебром кафтан с малиновыми отворотами, подпоясав его широким кушаком. В этом костюме он был необычайно мужествен и красив.

— Ну, а теперь — тихо! — обратился он ко мне. — Я подумаю.

Он сел в кресло перед зеркалом. Сначала я не заметила ничего особенного, но постепенно его лицо начало меняться. Подозрителен и беспокоен стал его взгляд. Горькие складки легли в углах рта, сурово сдвинулись брови. Это уже был не отец, только что обыгравший меня в «шестьдесят шесть». Это был царь Борис...

Я не хотела мешать и потихоньку вышла из уборной.

Третий звонок. На этот раз я пошла в ложу дирекции. Я всегда любила близко смотреть акт в тереме. Особенно сцену с курантами — сцену галлюцинации.

Я заглянула в зрительный зал... Было в нем что-то торжественно-праздничное, было именно то, что нравилось отцу.

Вступил оркестр... Открылись внутренние покои царского терема. Царевна Ксения горюет о мертвом женихе. Царевич и мамка играют в «хлёст», развлекая царевну.

Внезапно распахивается дверь, и на пороге ее вырастает могучая фигура Бориса. Мамка бросается перед ним на колени.

— Аль лютый зверь наседку всполохнул! — с какой-то горечью произносит он.

Затем медленно подходит к дочери, ласково и бережно обнимает ее... «Дитя мое, моя голубка...».

После ухода Ксении обращается к сыну, берет его за подбородок, внимательно смотрит ему прямо в глаза: «Учись, мой сын!»... Он пел душевно, проникновенно и пророчески звучала фраза: «Когда-нибудь, и скоро, может быть, тебе все это царство достанется...»

Борис остается один.

«Достиг я высшей власти...».

Тихо начинает он этот монолог, как бы разговаривая с самим собой. Постепенно отчаяние охватывает его. Борис видит, что деяния его не привели к добру. «Глад, и мор, и трус, и разоренье...». Грудь его дышит тяжело, взволнованно ходит он по терему и в изнеможении падает в кресло. «О господи... боже мой!»

«Гонец из Кракова...» — доносит ближний боярин. После этой фразы артист что-то замешкался и, видимо, спутал реплику.

Помню, как грозно посмотрел на него Федор Иванович. Встав во весь рост, он властно стукнул кулаком по столу: «Гонца схватить!!» — и вдруг, неожиданно нагнувшись к боярину, сказал тихо, но так, что я, сидевшая в ложе у самой сцены, слышала отчетливо: «...И роль выучить!..»

Публика, конечно, ничего не заметила. Далее идет сцена с Шуйским.

Удивительно произносил Шаляпин при появлении льстивого царедворца: «Ага, Шуйский-князь!» Сколько было в этой фразе язвительности, горестной насмешки и недоверия.

Допрос Шуйского: «Слыхал ли ты когда-нибудь, чтоб дети мертвые из гроба выходили... допрашивать царей?..»

Яростно схватывает Борис Шуйского и в припадке неудержимого гнева бросает его перед собой на колени.

«Ответа жду!»

Шуйский растравляет душевную рану Бориса, повторяя подробности убийства Димитрия.

Из груди Бориса вырывается сдавленный крик — «Довольно!» Шатаясь, Борис едва успевает дойти до кресла и, почти теряя сознание, падает в него...

Небольшая пауза, — следует знаменитый монолог:

«Уф, тяжело!.. дай дух переведу!..» Призрак убитого Димитрия преследует больное воображение царя.

«Что это... там, в углу... колышется, растет... близится...».

Здесь я услышала странный шум в зрительном зале, оглянулась и увидела, что многие встали со своих мест и устремили взоры в тот угол, куда смотрел Борис.

Как затравленный зверь, мечется Борис по сцене, ползая на коленях, сжимая в умоляющем жесте руки, защищаясь, бросает в угол попавший ему под руку табурет. «Чур, чур... не я... не я твой лиходей... воля народа... Чур!!!»

Борис на коленях, прижавшись спиной к столу, как бы пригвожденный к нему, с бледным, освещенным лунным светом, безумным лицом, подняв блуждающий взор к небу, молитвенно шепчет.

«Господи! ты не хочешь смерти грешника... помилуй душу преступного царя Бориса...».

Кончился акт. Не успел занавес опуститься, а в зрительном зале пронесся ураган от аплодисментов. Казалось, рушится театр. Занавес заколыхался, и, держа за руки своих партнеров, вышел на авансцену Шаляпин. Все зрители, как один человек, встали и долго, стоя, аплодировали. Это было торжественно, волнующе и незабываемо. На сцену вынесли огромные лавровые венки, украшенные лентами с надписями «Несравненному артисту...», «Гордости русского искусства», было много цветов, какие-то ценные подношения.

Я поспешила за кулисы и снова застала отца сидящим в кресле, ворот рубашки был расстегнут, крупные капли пота покрывали его лицо. Он был задумчив и сосредоточен. Я подошла к нему и обняла...

— Да, — протяжно произнес он, — беда!

— Что случилось?

— Не могут двух фраз выучить... Неужели это так трудно?

Я сразу поняла, что речь идет о «ближнем боярине».

— Ну, что же мне остается — ругаться? Нельзя, скажут: Шаляпин хам. Завтра во всех газетах сенсация «Шаляпин скандалит». Значит, терпи, а я вот не могу! — Он порывисто встал и стал ходить из угла в угол.

Я постаралась перевести разговор на другую тему.

— Знаешь кого я видела в театре? Коровина...

Отец сразу просветлел.

— Костю? Да где же он? Найди его!

В ту же минуту дверь отворилась, и на пороге появился Константин Алексеевич, а за ним целая группа людей.

— Костя, дорогой!

Отец поднялся навстречу Коровину, Константин Алексеевич прищурил глаз, окинул с ног до головы Федора Ивановича и со свойственной ему отрывистой манерой произнес:

— Великолепно, это черт тебя знает что такое! Дай, я тебя обниму.

Он крепко обнял отца и поцеловал его в губы. Потом вынул платок и вытер набежавшие на глаза слезы.

За спиной Константина Алексеевича я разглядела писателя В. Гиляровского — «дядю Гиляя», его казацкое лицо светилось улыбкой, он тут же сочинил какой-то экспромт — смешной, но слов уже не помню.

— Входите, входите, — обратился отец к остальным.

Вошло еще несколько человек — все друзья Федора Ивановича: критик Ю. С. Сахновский, артист М. И. Шуванов и другие. Поздравив отца с успехом, они задержались ненадолго, так как ему надо было приготовиться к последнему акту.

— Аринка, проводи гостей, — обратился ко мне отец.

— Ну, Федя, идем тебе аплодировать! — улыбнулся Коровин.

— До свидания, Федор Иванович! До свидания!..

Все вышли и вернулись в зрительный зал.

Последний акт начинается сценой в Боярской думе. Шуйский рассказывает боярам о галлюцинации Бориса. Неожиданно за сценой раздаются крики: «Чур, чур...».

И вот из глубины сцены, на площадку лестницы, ведущей в верхние покои, спиной к публике, как бы отмахиваясь от кого-то, в страшном смятении выбегает Борис. Хватаясь за перила, он сползает вниз, к самой авансцене, медленно оборачиваясь к публике. Бледное, искаженное судорогами лицо, состарившееся и осунувшееся, растрепанные волосы, горящие безумным блеском глаза. Беспорядочны его движения, он никого не замечает.

«Кто говорит: убийца? Убийцы нет! Жив, жив малютка!» — почти шепотом произносит он... И вдруг, как будто что-то вспомнив, гневно восклицает: «А Шуйского, за лживую присягу, четвертовать!..»

«Благодать господня над тобой» — отвечает Шуйский.

Борис постепенно приходит в себя, видит, что он в Боярской думе. Испуг на мгновение охватывает его, но тут же, собрав последние силы, с трудом подходит к трону.

Подозрительно окинув взором бояр, он движением руки предлагает им сесть. В этом коротком жесте было все: и недоверие к боярам, и смертельная усталость, и царственное величие...

Сидя на троне, наклонившись вперед, жадно внимает Борис рассказу Пимена, как бы надеясь найти в нем успокоение своей измученной душе; но при первых же словах об Угличе, о царевиче Димитрии невыразимый ужас охватывает Бориса. Он откидывается назад, вытирает красным шелковым платком катящийся с лица пот и, доходя до высшей точки напряжения, вскрикивает: «Душно, свету!..» Срываясь, падает с трона на руки бояр. «Царевича скорей!..»

Речь к сыну полна мудрости:

«Ты царствовать по праву будешь...»

И снова мы улавливаем в оттенке голоса, в интерпретации этой фразы трагедию Бориса... («Я царствовал не по праву...».) Но вот звучит погребальное пение за сценой: «Святая схима, в монахи царь идет!».

Все ближе звучит хор.

«Повремените, я царь еще!..»

Отчаянием полна эта фраза. Борис цепляется за власть. В последнем предсмертном крике, роняя кресло, он поднимает кверху руки как бы стараясь остановить приближающихся к нему монахов, падает и слабеющей рукой с трудом указывает на Федора:

«...Вот царь ваш... простите...» — шепотом доносятся последние слова...

Борис умирает.

Замолкают последние звуки оркестра. В зрительном зале мертвая пауза. И вдруг внезапно лавиной ринулась к рампе толпа. Из лож на сцену полетели студенческие фуражки, цветы... Овации потрясают театр. Публика буквально неистовствует. Без конца выходит на поклоны Федор Иванович. В последний раз он выходит уже почти без грима.

Потухают огни рампы, но медленно, словно нехотя расходятся зрители. И долго еще в полной темноте чей-то одинокий голос вызывает: «Ша-ля-пин!!!»

Я прибежала в артистическую уборную Федора Ивановича, она утопала в цветах. Отец снимал остатки грима. На столике, около зеркала, лежала целая стопка белоснежных салфеток и огромная банка вазелина. Набирая вазелин, он обильно накладывал его на лицо, шею, руки, после чего вытирал их, часто меняя салфетки. Стопка быстро таяла. Наконец, сняв весь грим, отец густо напудрился, смахнув с лица лишнюю пудру мягкой щеточкой. Смочив гребенку водой, он зачесал назад свои волосы и оглянулся. Я стояла у дверей.

— Аринка! — весело обратился он ко мне. — Ну, как? Кажется, я недурно спел сегодня? Но устал, черт возьми, устал... А где же все друзья?

— Поехали на Новинский, одевайся скорее. Машина давно ждет.

— Василий! — позвал отец.

Вошел китаец Василий.

— Прошу тебя, посмотри, где поменьше народа ждет меня, у какого выхода! Уважаю я, конечно, своих поклонников, но уж очень не люблю, когда меня они «качают». И что это за странный обычай, ведь грохнут же меня когда-нибудь о землю... Вот чудаки, право!..

Он быстро стал одеваться, а я пошла вместе с Василием на артистический подъезд. Приоткрыв слегка выходную дверь, мы увидели огромную толпу людей, преимущественно молодежи. Все ждали выхода отца, с нетерпением поглядывая на дверь.

— Ой, что делать? — сказал Василий. — Федора Ивановича здесь «закачают». Смотрите, что делается, сколько народу. Пойдемте к другому выходу.

Мы прошли через весь театр на другой подъезд, но и здесь была та же картина.

Порыскав по театру, мы наконец нашли еще какой-то выход на улицу; здесь толпы уже не было. Василий побежал сказать шоферу, чтоб подавал машину к этому выходу, а я поднялась к отцу. Он уже был одет и казался огромным в своей меховой шубе.

— Ну, еле нашли тебе свободный выход, кругом театра цепью стоят поклонники.

— Айда, пошли как-нибудь! — промолвил, улыбаясь отец. — Булька, вперед!

Стремглав вылетев на лестницу, Булька помчался по ступенькам вниз. За ним стали спускаться и мы с отцом. Навстречу попался нам Василий.

— Федор Иванович, идемте скорее, а то публика догадалась, что вы выйдете с другого подъезда, и побежала за машиной.

Мы поспешили, но едва распахнулась дверь и мы вышли на крыльцо, раздалось громовое «ура». Этот сигнал был услышан остальной публикой, дежурившей у выхода Большого театра, и все разом хлынули к нашим дверям. В воздух полетели шапки, фуражки.

«Да здравствует Федор Иванович! Спасибо Шаляпину! Качать его, качать!..»

Я не успела опомниться, как студенты и курсистки бросились к отцу, подхватили его и подняли на руки.

— Только не качайте, не качайте! — силилась я перекричать толпу. — Он этого не любит!..

Видимо, отец умолял о том же, голоса его я уже не могла расслышать за гулом толпы. Просьба его была услышана, качать его не стали, а бережно донесли на руках до машины. С большим трудом удалось мне пробраться через толпу к автомобилю, в котором уже сидел отец. Китаец Василий, держа на руках отчаянно лаявшего Бульку, распахнул дверцы машины и быстро сел рядом с шофером. Дверцы захлопнулись, и под крики восторга машина свернула в Охотный ряд и помчалась по заснеженным улицам столицы.

Я сидела рядом с отцом и любовалась выражением его лица, освещенного матовым светом электрической лампочки. Оно было несколько утомлено, но вдохновенно-прекрасно.

— Какое счастье быть таким артистом, как ты, — прошептала я.

— Ты думаешь? — Он улыбнулся, но глаза его вдруг стали грустными. — Ты видишь только одну сторону медали, а обратной не замечаешь. А подумала

ли ты, как достается мне это счастье? Этот успех! Какую ответственность я несу за каждую роль, за каждую фразу. Еще Усатов говорил мне не раз: «Смотри, беспутный Федя, много тебе дано, многое с тебя и потребуется, не растрачивай свою жизнь по-пустому. — Он помолчал. — Ведь вот эта толпа, что приветствовала меня сегодня, она любит меня, пока я в зените славы, но стоит мне немного сдать, и та же толпа развенчает меня и не простит мне моего заката. О, я в этом уверен! А зависть?! Знаешь ли ты, что такое зависть, особенно в театре?.. Но хватит, не будем говорить на эту тему...

Машина свернула с Новинского бульвара в ворота нашего дома и остановилась у подъезда.

Дверь открыла горничная Ульяша, навстречу вышла моя мать. Радостно блестели ее живые темные глаза. Она поздравила отца с успехом. Сняв шубу, он привлек ее к себе и крепко поцеловал.

Василий, стоявший в стороне, вдруг воскликнул:

— Федор Иванович, посмотрите, что сделали с вашей шубой. И как это ухитрились ваши поклонницы оторвать меховые хвостики!

У отца была хорьковая шуба с хвостиками.

— Ах ты, черт возьми! — досадливо проворчал отец. — Ведь это же беда! Придется в зипуне ходить.

Действительно, впоследствии он носил шубу-татарку (вроде поддевки). Кстати сказать, она ему очень шла, и он долго не мог с ней расстаться.

В столовой на огромном столе, покрытом белоснежной скатертью, стояли закуски, графин с водкой и бутылка красного вина «Бордо». Это было любимое вино отца и посылалось ему специально из Франции, на этикетке стояла надпись: Envoi special pour M-eur Chaliapine*.

За столом уже сидели домашние и друзья отца: Коровин, Сахновский и другие. Отца встретили импровизированным тушем.

Смеясь и шутя, отец занял свое председательское место. В столовой было тепло и уютно, крестная мать отца — Людмила Родионовна разливала чай.

За столом шумели и веселились. Отец был в отличном настроении, рассказывал смешные анекдоты, соперничая в этом с К. А. Коровиным.

Вскоре приехал из театра Исай Григорьевич, который привез с собой подношения, цветы и венки.

С его приходом стало еще веселее. Исай Григорьевич обладал необычайным юмором и своеобразным комическим талантом. За это отец особенно любил его. И действительно, Исай, как никто, умел рассмешить Федора Ивановича в самые мрачные минуты его жизни.

Вдруг в разгар ужина раздался у подъезда звонок, и через несколько минут в столовую вошли И. М. Москвин, Б. С. Борисов и А. А. Менделевич.

Ивана Михайловича Москвина отец высоко ценил, глубоко восхищаясь его талантом. Очень нравился ему Иван Михайлович в «Царе Федоре» и в роли Луки в «На дне» Горького. Веселый нрав и непосредственность Ивана Михайловича были очень близки характеру отца. Так же любил он и своих приятелей Борисова и Менделевича за их остроумие.

* Специально для г-на Шаляпина (*франц.*).

С их приездом за столом стало совсем оживленно.

Иван Михайлович прочитал известный рассказ «Ждут Иверскую». С огромным мастерством и тонким юмором изображал он подвыпившего дьячка, «хор» певчих и собравшуюся у кареты, в которой везли икону, толпу зевак.

Потом отец, вспомнив свои юные годы, когда мальчиком служил он певчим в церковном хоре, предложил Ивану Михайловичу спеть вместе с ним несколько церковных песнопений. На два голоса с Москвиным они замечательно спели «Ныне отпущаеши раба твоего...» и «Да исправится молитва моя...». Затем отец попросил Исая спеть еврейские песни.

Высоким тенорком Исай затянул еврейскую песенку, к нему примкнули Борисов и Менделевич и, наконец, сам Федор Иванович. Еврейский хор получился блестящий. Особенно старался Исай: откинув назад голову, прикрыв глаза и держа в руках платочек, он, упиваясь мелодией, выделывал какие-то рулады, а отец гудел на низких басовых нотах. Первым не выдержал и захохотал отец — это было сигналом к общему громогласному смеху.

— Ну, а теперь надо закончить вечер оперой. — И вдруг, схватив графин с водой и держа его на плече, отец запел, идя вокруг стола: «Ходим мы к Арагве светлой каждый вечер за водой...».

За ним встал Москвин, а затем и все остальные. Процессия двинулась по всем комнатам и с пением вернулась в столовую.

Было уже поздно, но гости и не думали расходиться, не хотелось уходить и мне, но я тогда еще училась, и наутро меня ждала школа...

ШАЛЯПИН И ИСАЙ ДВОРИЩИН

Как-то, не помню точно в каком году, Федор Иванович, получив визу уезжал на гастроли в Финляндию. Исай Дворищин поехал проводить Федора Ивановича на вокзал.

До отхода поезда еще оставалось некоторое время, и Федор Иванович пригласил Исая зайти к нему в купе и повел разговор. Несколько раз Исай порывался выйти из вагона, поезд вот-вот тронется, но Федор Иванович, будто не понимая, все задерживал его.

Раздался третий звонок. Исай кинулся к двери, но Федор Иванович заслонил ее собой: поезд тронулся, и... Исай покатил в Финляндию.

— Федор Иванович, что вы со мной делаете? Ведь меня арестуют!

— Ну, что же делать, я за тебя отвечать не буду... Вообще я с тобой незнаком...

Исай, рассердившись, вышел из купе и сел в отдалении в коридоре. На границе в поезд вошел военный патруль и стал проверять документы. Офицер, узнав Шаляпина, осклабившись, взял под козырек и пошел дальше.

Отец выглянул в коридор и увидел Дворищина, шарившего у себя по карманам; наконец он, вынув что-то из бокового кармана, стал ждать контроля. Офицер подошел к нему, спросил документ, и Исай показал ему нечто похожее на удостоверение. Тот пристально разглядел документ, затем рассмеялся и, снова взяв под козырек, удалился.

Исай, гордо вскинув голову кверху, победоносно посмотрел на Федора Ивановича, а тот совершенно оторопел от удивления. У Федора Ивановича ведь были оформлены документы и для Дворищина.

— Исай, пойди сюда, — приглашал Федор Иванович Дворищина, но тот заявил, что они «незнакомы».

Всю дорогу Федор Иванович умолял Исая сказать ему, что он показал офицеру, но Исай был непреклонен и, только подъезжая к месту назначения, раскрыл свой секрет.

Он предъявил офицеру фото, на котором Федор Иванович был снят вместе с Исаем и красовалась надпись отца: «Эх, Исай, побольше бы таких артистов, как мы с тобой». Офицер был вполне удовлетворен предъявленным «документом».

Как-то летом, отдыхая в Монте-Карло, Федор Иванович встретил знаменитого итальянского тенора Энрико Карузо.

Они были приятелями, и оба обрадовались встрече. С Федором Ивановичем был Исай Дворищин.

Отец решил разыграть Карузо и представил ему Исая как замечательного тенора, подающего большие надежды, и просил как-нибудь прослушать его и сказать свое мнение.

Карузо, разумеется, согласился. И вот наступил назначенный для прослушивания день. Отец с утра ходил за Исаем, умоляя его согласиться спеть перед Карузо арию герцога из «Риголетто» (Исай когда-то пел тенором в хоре). После долгих уговоров Исай наконец согласился, и они пошли к Карузо.

Дружески встретив гостей, Карузо тут же предложил Исаю спеть, что он пожелает.

Федор Иванович и Карузо расположились в креслах, а Исай, встав у рояля, стал петь арию без аккомпанемента. С первых же нот, взятых Исаем, лицо внимательно слушавшего Карузо выразило некоторое недоумение, но Исай как ни в чем не бывало продолжал петь фистулой, закатывая глаза и прижимая руки к сердцу.

Недоумение Карузо росло, и он стал вопросительно поглядывать на Федора Ивановича, но тот сидел, сосредоточенно слушая и одобрительно кивая головой.

Вдруг Исай, забравшись на верхнюю ноту, пустил такого «петуха», что Карузо от неожиданности подскочил в кресле и замахал руками. «Баста, баста!», — закричал он.

Исай сделал расстроенное лицо, а Федор Иванович со смехом бросился обнимать Карузо.

М. В. ДАЛЬСКИЙ

Глубоко в памяти остался образ большого друга отца Мамонта Викторовича Дальского.

Знаменитый трагический актер Мамонт Дальский подружился с отцом еще в Петербурге в 1895 году. Это был человек блестящего ума и тонкого вкуса. Он был среднего роста, но хорошо сложенный, с оригинальным красивым и муже-

ственным лицом, с большими серыми глазами, казавшимися иной раз черными от того жаркого блеска, который они излучали, с правильным, чуть вздернутым носом, немного выдающейся нижней губой, с седой прядью в черных как смоль волосах, зачесанных назад. Движения и манеры его были полны благородства и изящества. Но особенно поражал его низкий, бархатный голос.

Дальский постоянно бывал у нас. Иногда они спорили с отцом на политические темы. В политике я смыслила тогда мало, и многое, конечно, в их беседе мне было непонятно. Помню только, что отец сердился, чем-то возмущался, а Дальский спокойно и уверенно приводил цитаты из Кропоткина.

— Уж если верить в идею, то надо верить до конца, быть готовым умереть за нее, — убеждал он отца.

— Жаль, Алексея нет, он бы тебе ответил, — вдруг сказал отец, вспомнив М. Горького. — Он тоже готов умереть за свою идею, а я действительно мало разбираюсь в политике, я артист по призванию и этому призванию готов отдать жизнь.

Часто Дальский по просьбе Федора Ивановича читал стихи.

Помню до подробностей, как он однажды прочитал «Грезы» Надсона. Это было подлинно великое искусство.

— Хоть автор не из лучших поэтов, однако есть в этом стихотворении какая-то искренность и романтика, — сказал он.

Через несколько дней после этого чтения я застала отца в библиотеке, он держал в руках томик стихов Надсона. А еще через некоторое время я услышала, как великолепно он декламировал «Грезы», воспроизводя кое-где интонации Дальского и прибавив много нового, своего. И припомнилось мне еще, как однажды у нас в имении во время грозы мы с отцом ночью стояли на террасе. Непрерывно сверкала молния, небо разверзлось, изливая потоки воды, шумели деревья, и вдруг он начал читать:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю...

Он читал с увлечением. Его могучий голос звучал среди раскатов грома с необыкновенной силой и страстью.

Отец и Дальский уехали в Петроград, но через некоторое время Мамонт Викторович снова вернулся в Москву. Остановился сначала у нас, потом переехал в меблированные комнаты «Гренада», что находились напротив Консерватории. Он очень нервничал в этот приезд, как-то метался, все время спрашивая, скоро ли вернется в Москву Федор Иванович. С собой он привез костюмы Гамлета и Отелло и мечтал о гастролях.

Бедный Мамонт Викторович не подозревал, что судьба готовила ему страшный конец. Выйдя из меблированных комнат «Гренада» и направляясь к нам, на Новинский бульвар, он прыгнул на ходу в трамвай и попал под колеса. Это случилось на Большой Никитской (ныне улица Герцена), недалеко от Чернышевского переулка (ныне улица Станкевича). Нам было сообщено по телефону о случившемся несчастье из госпиталя, куда был доставлен Дальский.

На мою долю выпала тяжелая миссия — поехать в морг, чтобы опознать его труп.

Как сейчас помню полуподвальное помещение и распростертое на каменном полу тело великого трагика.

Мне вспомнилось:

«Я умру за идею...»

Глубокой иронией отозвались в моем сердце эти слова Дальского, а в ушах все еще раздавались бессмертные стихи Пушкина, которые накануне, сидя у нас в столовой, со слезами на глазах читал Дальский.

Тело Мамонта Викторовича было перевезено в Петроград и похоронено в Александро-Невской лавре.

Это было летом 1919 года...

О. П. КУНДАСОВА

У Федора Ивановича было много друзей.

Первой из них вспоминается Ольга Петровна Кундасова, женщина, окончившая два высших учебных заведения. Тогда это было редкостью. Встретился с О. П. Кундасовой Федор Иванович у А. П. Чехова приблизительно в 1898 году, и с первого же момента она стала горячей поклонницей отца.

«Олесю» или «Астрономку», как называл ее Чехов, знала вся литературная, научная и музыкальная Москва.

Это было странное и вместе с тем чрезвычайно оригинальное существо с довольно приятной внешностью, своеобразными манерами. Но всегда Ольга Петровна была неряшливо одета, неизвестно где и как жила и обычно кочевала из дома в дом. Она появлялась то у С. В. Рахманинова, то у В. О. Ключевского, то у А. П. Чехова, то у нас.

Ольга Петровна много читала, посещала театры, встречалась с интересными людьми и обладала недюжинным юмором. Она хорошо владела французским и английским языками и всегда носила под мышкой связку учебников, перевязанных бечевкой. Каждый раз, появляясь у нас или где-либо в другом доме, она считала своим долгом сообщить, что пришла прямо с урока.

Однажды отец и Коровин решили проверить «уроки» Ольги Петровны. Незаметно для нее завязали они красную ниточку в том месте, где был стянут узел на бечевке. Через несколько дней пришла Ольга Петровна и по своему обыкновению сообщила, что она «с урока»; тогда отец и Коровин пошли в переднюю, где лежали книги Ольги Петровны, и убедились в том, что эта связка так и не развязывалась, ибо красная ниточка осталась в неприкосновенности.

Тем не менее Федор Иванович любил Ольгу Петровну, она же обожала Федора Ивановича, называла его «Малым» и «Героем».

Нас, детей, она привлекала тем, что мастерски рассказывала всевозможные сказки. Ее любимцем был мой младший брат, Борис, которого она прозвала «Годуновичем». Одной из слабостей Ольги Петровны было ее «тонкое» воспитание, чем она очень гордилась. Это давало повод Федору Ивановичу нередко подшучивать над ней.

Так, например, сидя за обеденным столом, он начинал вытирать лицо салфеткой, залезал «перстами» в какое-либо блюдо или сидел подбоченившись, сопел и причмокивал во время еды.

Все это крайне шокировало Ольгу Петровну; сначала она пыталась вразумить Федора Ивановича, но, когда слова на него «не действовали», она в возмущении вскакивала из-за стола со словами: «Мужик, невежа!!!» А отцу только этого и нужно было. Он начинал от души хохотать.

Однажды она подошла к отцу поздороваться и хотела поцеловать его, он отстранил ее рукой и с лукавой усмешкой сказал:

— Нет уж, Ольга Петровна, я со старыми девами принципиально не целуюсь...

Ольга Петровна подпрыгнула как ужаленная и, по своему обыкновению, убежала. Однако через некоторое время возвратилась, как ни в чем не бывало села на свое место за столом и, попыхивая папироской, чему-то ухмылялась.

Я пишу о ней как об одном из близких и преданных нашей семье человеке. Она была довольно беспокойной гостьей, но когда ее долго не бывало, то все по ней скучали.

— Да где ж это Ольга Петровна? — спрашивал отец. — Уж не вышла ли замуж за профессора Бредихина!

Профессор Бредихин был известным астрономом, к которому еще в молодые годы, когда училась на курсах, Ольга Петровна была неравнодушна. Это неудачное увлечение Ольги Петровны, очевидно, привело к тому, что впоследствии она презирала мужчин и называла их «злокачественными петухами».

Именем Бредихина Федор Иванович не раз пользовался, чтобы подразнить Ольгу Петровну:

— А знаете ли, Ольга Петровна, — говаривал он ей, — мне рассказывали, как вы на даче к Бредихину через забор лазили!

Боже мой, что делалось с Ольгой Петровной!

Все это, конечно, были шутки, и все мы очень любили Ольгу Петровну; да и она, в сущности, не обижалась, и мне казалось иногда, что эти «розыгрыши» ей даже доставляли удовольствие, так как исходили они от Федора Ивановича, которого она боготворила.

Ольга Петровна до последних дней своей жизни была связана с нашим домом. Скончалась она в 1941 году, накануне Отечественной войны. Умирая, она просила, чтобы, когда положат ее в гроб, надели ей на шею цепочку с небольшим медальоном, в котором были портреты Федора Ивановича и брата моего Бориса. Это, конечно, было исполнено.

Н. С. И П. П. КОЗНОВЫ

Старыми друзьями нашей семьи была и чета Козновых. Петр Петрович Match Кознов и жена его Наталья Степановна были в молодости очень богатыми людьми. «Лихой гусар» Петр Петрович быстро, однако, промотал деньги, доставшиеся ему в наследство. От всего богатства Козновых осталось лишь поместье по Брянской железной дороге — «17-я верста», теперь это станция Переделкино. В семи верстах от нее, около деревни Мешково, помещалась чудесная усадьба. В ней было два барских, необыкновенно уютных дома, огромный липовый парк, пруды, оранжереи, конюшни, птичник и большая молочная ферма. Впрочем, все это хозяйство находилось в чрезвычайно запущенном состоянии и давало мало дохода; хозяин и хозяйка были людьми гостеприимными и хлебосольными,

но безалаберными. В их имении всегда гостило несметное количество друзей. Наталья Степановна и Петр Петрович обожали искусство и были большими театралами. Особенно поклонялись они Малому театру. Г. Н. Федотова очень дружила с Натальей Степановной, а закадычная подруга Натальи Степановны, постоянно жившая с ней вместе, была женой известного артиста Малого театра М. А. Решимова.

Приезжала гостить в Мешково и А. А. Яблочкина; когда же на гастроли в Москву приехала знаменитая драматическая итальянская артистка Тина Ди Лоренцо с мужем, то они нашли в имении Козновых самый радушный прием.

П. П. Кознов был близким другом выдающегося артиста Малого театра В. А. Макшеева и многому научился у него в области драматического искусства.

В имении Козновых в сарае была устроена сцена. Летом здесь давались любительские спектакли, в которых принимали участие хозяева и гости. Ставили «Ночное», «Предложение» и «Медведь» Чехова и др., инсценировки басен Крылова.

Сам Петр Петрович режиссировал и играл; к тому же он прекрасно читал рассказы Чехова.

Отец любил этих людей и часто гостил у них. В его честь деревянный мост необычайной длины, перекинутый через огромный ров около деревни Мешково, был назван «Шаляпин».

В этом имении еще на моей памяти сохранились старинные линейки, пролетки с кожаными фартуками, в которые впрягались лихие тройки с серебряной упряжью и бубенцами. Эти экипажи управлялись кучерами Филиппом и Василием, одетыми в суконные кафтаны с атласными малиновыми рукавами, в шаровары, заправленные в высокие сапоги. На головах красовались круглые шапочки с короткими павлиньими перьями.

Особенно было людно и шумно в Мешкове в Петров день, когда Петр Петрович старался обязательно залучить к себе Федора Ивановича. В этот день крестьяне соседних деревень приходили в усадьбу водить хороводы и петь песни. Живописные наряды девушек, схожие несколько с украинскими, яркие косоворотки парней — все это сливалось в красочную картину. Отец любил хороводы и сам выходил поплясать и попеть с девушками.

До конца своих дней Федор Иванович с любовью вспоминал Козновых.

Последние годы Петр Петрович играл на сцене театра Незлобина под фамилией Петров, а после Октябрьской революции переехал к нам, где и прожил почти до конца своей жизни, как и его жена Наталья Степановна.

Вспоминая о друзьях Федора Ивановича, не могу не сказать несколько слов и об А. А. Карзинкине и его супруге А. А. Джури-Карзинкиной, в свое время знаменитой прима-балерине Большого театра, потом заслуженном деятеле искусств.

Карзинкин — родственник писателя Н. Д. Телешова — был самым ярым и преданным поклонником Шаляпина, постоянно посещал спектакли и концерты с его участием и оказывал Федору Ивановичу и нашей семье самое искреннее и глубокое внимание.

А. А. Джури — итальянка по происхождению — долгое время находилась в дружеских отношениях с моей матерью и со мной и часто любила вспоминать первые выступления отца у Мамонтова, а также совместную работу в Большом театре.

В ПЕТРОГРАДЕ

В 1919 году я гостила у отца в Петрограде.

Шаляпин жил тогда в своем особнячке почти у самых «Островов», на Пермской улице, дом 2-б.

Время было тревожное. На Петроград наступали белые, и город находился на военном положении. Хождение по улицам разрешалось только до определенного часа.

В один из вечеров мы все, сестры и братья, отправились в кино.

Сеанс несколько задержался, и мы с опозданием возвращались домой. Нарушение правил военного положения не прошло даром: военный патруль забрал нас в милицию.

Когда все мы, еще почти дети, предстали перед грозными очами начальника отделения, он не смог сдержать улыбки.

— Так-так, граждане... Нарушаете порядок?! — обратился он к нам. — Предъявите документы.

Я была старшей и должна была отвечать на вопросы.

— А у нас нет документов, мы были в кино, сеанс окончился поздно, и мы не успели добежать до дому.

— Ваша фамилия? — снова обратился ко мне начальник (он что-то писал в это время).

— Мы все — Шаляпины, — ответила я.

Он резко вскинул голову и посмотрел на меня удивленно и недоверчиво.

— Это как же? Имеете какое-нибудь отношение к артисту Шаляпину?

— Да... все его дети!

— Так-так, снова повторил начальник, на этот раз широко улыбаясь. — А как вы докажете?

Мы молчали, озадаченные. Тут я нашлась.

— Товарищ начальник, позвоните по телефону и поговорите с отцом, он — дома.

Начальник протянул мне телефонную трубку.

Я позвонила, к телефону подошел отец, и, ни слова не говоря, я передала трубку начальнику.

— Алло!! Товарищ Шаляпин?.. Очень приятно. Говорит начальник милиции. Так что не беспокойтесь. Ваша семья в полной сохранности у нас... Да нет, не арестована, а задержана за прогулку в неурочный час... Как быть? Да... Придется вам, товарищ Шаляпин, их выручать и прийти за ними, поскольку они все без документов... Что?.. Все будет в порядке: пришлем за вами патруль... Есть! Привет!

С этими словами он повесил трубку и отдал распоряжение патрулю пойти за Федором Ивановичем, предварительно узнав у нас адрес.

— Можете подождать на балконе, — обратился он к нам, открывая застекленную дверь.

Мы всей гурьбой высыпали на балкон. Вскоре в самом конце проспекта мы увидели высокую, стройную, одетую во все белое фигуру отца. По обе его стороны шли солдаты с винтовками. Когда он стал приближаться к нашему дому, мы не выдержали и крикнули на весь Каменноостровский: «Папа!»

Он поднял голову и, увидев нас, строго погрозил пальцем.

Вернувшись в комнату начальника милиции, мы вскоре услышали тяжелые шаги в коридоре. Дверь отворилась, и на пороге появился отец. Мы все бросились к нему с возгласами:

— Папа, выручай нас!!

Начальник милиции встал и пошел навстречу отцу. Лицо его сияло от удовольствия.

— Товарищ Шаляпин, извините, что побеспокоил, но так хотелось познакомиться с вами, поближе на вас взглянуть, а другого случая, пожалуй, и не представится...

Крепко пожав ему руку, отец, однако, с укоризной поглядел на нас.

— Вы что же не подчиняетесь правилам. Ну погодите, я с вами дома поговорю.

— Нет, что вы, товарищ Шаляпин, они, в сущности, не виноваты, — стал защищать нас начальник, — а я так очень доволен этому происшествию, и будьте покойны, патруль вас проводит до самого дома во избежание второго «ареста».

Мы всей толпой двинулись домой, надежно охраняемые молодыми солдатами, которые не без удовольствия провожали отца.

Кто-то увидел Шаляпина на улице в этом окружении, и на следующий день по городу была пущена сенсация: «Шаляпин арестован!..»

Ф. И. ШАЛЯПИН И А. А. БРАНДУКОВ

Любимейшим музыкальным инструментом Федора Ивановича была виолончель. Этот инструмент так ему нравился, что он даже решил учиться играть на нем. С этой целью он купил виолончель и несколько времени занимался; но, к сожалению, напряженная работа в театре, частые разъезды не позволили ему продолжать серьезные занятия. На этой почве возникла дружба со знаменитым виолончелистом А. А. Брандуковым, игру которого Федор Иванович ценил необычайно высоко и любил выступать с ним в концертах.

Впоследствии мне самой довелось слышать этого замечательного артиста. Истинное наслаждение испытывали все, кто слушал его «поющую виолончель», да и, кроме того, Анатолий Андреевич был очень красив и благороден.

Отец говорил, что в пении надо подражать звуку виолончели, то есть добиваться ровного, непрерывного легато, той неуловимой вибрации голоса, которая обогащает тембр, углубляет эмоциональную выразительность исполнения певца.

В связи с А. А. Брандуковым мне вспоминается следующий случай.

Это было в начале 1919 года. Федор Иванович давал концерт в Консерватории; в этом же концерте принимали участие Брандуков и Кенеман. В день концерта, как, впрочем, и всегда, когда отец пел, он был в нервном настроении

и довольно рано собрался идти в Консерваторию. Мы жили тогда на Новинском бульваре, недалеко от Большой Никитской, поэтому пошли пешком.

Свежий, морозный воздух охватил нас, как только мы вышли на улицу, освещенную ровным светом газовых фонарей. Мы хотели пройти быстрым шагом, но это не удалось — ноги скользили по только что выпавшему снегу, чуть примятому прохожими. Особенно было трудно идти отцу, так как он не любил кутаться, калош не носил, и кожаные подошвы могли его подвести.

Я предложила отцу поискать извозчика, но ему хотелось пройти пешком, может быть, для того, чтоб успокоить нервы. Вообще он любил ходить.

Не спеша мы наконец дошли до Консерватории, поднялись по лестнице наверх, в артистическую комнату, где уже поджидали отца администрация, Ф. Ф. Кенеман и некоторые поклонники.

Отец разделся, немного обогрелся и начал распеваться. Все ждали А. А. Брандукова, но время шло, а Анатолия Андреевича все не было. Публика заполнила до отказа зрительный зал. Пора было начинать концерт.

Вдруг в коридоре мы услышали какой-то шум, не то стон, не то плач. Отец поспешно вышел, и через минуту мы увидели его возвращающимся с А. А. Брандуковым, которого он вел под руки, а за ними кто-то внес виолончель Анатолия Андреевича.

Идя на концерт, он поскользнулся и упал на свою виолончель.

Когда сняли брезентовый футляр, то увидели, что инструмент был поврежден. Анатолий Андреевич обнял свою виолончель, как живое существо, и слезы лились из его глаз.

Публика начинала проявлять нетерпение, раздались возгласы с требованием начинать концерт.

Дирекция была растеряна — кем заменить Брандукова? Тогда отец сказал, что выручит концерт и будет петь один в двух отделениях.

Когда отец вышел на эстраду, публика встретила его громом аплодисментов. Движением руки он остановил приветствующую его публику и сказал:

— Товарищи! Случилось несчастье. Анатолий Андреевич Брандуков разбил свою виолончель. Участвовать в концерте он сейчас не может, но я постараюсь заменить его и буду петь все, что вы пожелаете.

В этот вечер отец пел без конца. Его исполнение было блестяще и согрето особенным, волнующим чувством.

А. А. Брандукова, находившегося в тяжелом душевном состоянии, проводила домой я и долго сидела у его кровати, как около тяжело больного.

К счастью, если мне не изменяет память, виолончель (это был Монтаньяно) удалось реставрировать, и Брандуков на этой виолончели долго радовал слушателей своим замечательным искусством.

КОНЦЕРТ В ОРЕХОВО-ЗУЕВЕ

В 1918 году рабочие Орехово-Зуева обратились к Шаляпину с просьбой дать концерт, сбор с которого пошел бы на устройство бесплатной столовой для рабочих и их детей [6].

Отец дал согласие, пригласив к участию в концерте своих друзей — виолончелиста А. А. Брандукова и пианиста Ф. Ф. Кенемана.

В программе концерта было объявлено, что в случае ненастной погоды концерт отменяется, так как выступление должно быть на открытой эстраде.

Отец со своими партнерами поехал в Орехово-Зуево на машине, а мы с матерью — поездом.

По приезде в Орехово-Зуево нас проводили в здание школы, где и находились отец с Брандуковым и Кенеманом.

Войдя в комнату, мы застали отца в разгаре беседы с представителями от рабочих: беседовали о быте и жизни рабочих, а потом и о предстоящем концерте, причем рабочие просили Федора Ивановича не забыть исполнить «Блоху» и, конечно, «Дубинушку». Отец был в хорошем настроении, шутил, смеялся.

Время незаметно шло, и час концерта приближался. Вдруг небо заволокло тучами, и неожиданно полил дождь. Положение становилось критическим: петь на открытой эстраде не представлялось возможным. У здания школы, где мы находились, стала собираться толпа, обеспокоенная тем, что концерт не состоится. Переносить концерт в закрытое помещение было бессмысленно, так как оно могло вместить лишь очень небольшую часть публики.

Начали поговаривать о том, чтобы концерт отменить, как вдруг явилась делегация от рабочих с просьбой к отцу перенести выступление на следующий день.

Отец согласился подождать до следующего дня, но просил начать концерт возможно раньше.

На следующий день, проснувшись рано, я первым делом заглянула в окно. Небо несколько прояснилось, и я с удовлетворением подумала, что концерт состоится.

Вскоре послышались звуки виолончели и пианино — это упражнялись Брандуков и Кенеман; прошло еще немного времени и раздались столь знакомые рулады — отец пробовал голос, который звучал превосходно.

Приближалось время концерта. Отец, одетый во фрак и заметно начавший нервничать (обычное его состояние перед выступлением), просматривал ноты, давая последние указания Брандукову и Кенеману. Все было готово, и вошедший в комнату распорядитель концерта объявил, что лошади поданы.

Выйдя на крыльцо, я заметила, что хоть небо и было ясным, но в воздухе чувствовалась свежесть и даже сырость. Мы не на шутку стали беспокоиться за отца и высказали ему свои опасения. Он махнул рукой и ответил:

— Пустяки. Когда я был помоложе — не в таких еще условиях выступал, авось не простужусь...

Когда мы стали подъезжать к саду, нам представилась грандиозная картина. Нескончаемым потоком шла толпа людей. Тут были и молодые, и старики, и женщины, и дети.

Мы попытались объехать сад так, чтобы возможно незаметно пробраться к эстраде. Отец всегда старался избегать публики перед выступлением.

Проводив отца, мы с матерью попробовали попасть в сад и пройти ближе к эстраде, но это оказалось совершенно невозможным. Тысячи рабочих заполнили все проходы, повсюду стояла стена людей. Пришлось вернуться обратно и пристроиться где-то около входной двери, почти на авансцене.

Концерт начался.

На эстраду вышел распорядитель. Гудевшая до того толпа мгновенно замолкла. Не успел он объявить о начале концерта и произнести имя Шаляпина, как раздался оглушительный взрыв аплодисментов, и когда на эстраду вышел Федор Иванович и медленно стал подходить к рампе, кланяясь и приветливо улыбаясь собравшейся публике, — раздались крики: «Да здравствует Шаляпин!».

Отец сам объявил первый романс:

— Глазунов, «Вакхическая песнь», слова А. С. Пушкина.

Все первое отделение было принято восторженно.

В самом конце, когда после вызовов и аплодисментов отец уже направился к выходу, из дверей навстречу ему вышли дети: они несли большую шелковую подушку, на которой, как я потом разглядела, были вышиты колосья ржи и написано: «На память от детей Орехово-Зуева». Отец поднял на руки двух маленьких девочек, посадил их себе на плечи и унес за кулисы.

Кончилось первое отделение; никто и не подумал уйти с занятого места, да это было почти невозможно, настолько все стояли, тесно прижавшись друг к другу.

Отец пел много и все с возрастающим успехом; сейчас уже не помню всего, что было исполнено им, но особенное впечатление произвели романсы Даргомыжского «Старый капрал» и «Блоха» Мусоргского.

Концерт должен был закончиться, но вдруг кто-то из толпы крикнул: «Дубинушку». Тысячи голосов поддержали: «Дубинушку»! «Дубинушку»!

Федор Иванович подошел к самой рампе. Все смолкло.

— Я спою «Дубинушку», — сказал он, — но вы все подтягивайте мне. Это песнь хоровая.

Без всякого аккомпанемента он запел:

Много песен слыхал я в родной стороне...

. . . .

Это песня рабочей артели...

Федор Иванович побледнел, это всегда было признаком волнения. Публика, затаив дыхание, как загипнотизированная, смотрела на высокую, могучую фигуру человека, стоявшего на эстраде и певшего всем знакомую, близкую и родную песню. И вдруг сотни людей мощно и дружно подхватили:

Эх, дубинушка, ухнем, эй, зеленая, сама пойдет!..

От этого исполнения у меня навсегда осталось в памяти впечатление чего-то грандиозного, сильного и несокрушимого.

«Ура!»... — точно море бушевало передо мной, а над всеми на эстраде стоял отец, улыбающийся и взволнованный. Чувствовалась неразрывная связь его с радостно приветствовавшей толпой рабочих.

Трогательны были и проводы отца с концерта. Когда мы сели в поданную нам пролетку и выехали на дорогу, то увидели рабочих, стоявших шпалерами по обеим сторонам дороги, и так до самого здания школы. Они продолжали приветствовать отца и бросали ему цветы.

МАЛЕНЬКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ ШАЛЯПИНА

В 1918 году, летом, группа молодежи, преимущественно студенты Театральной студии и Московского университета, организовала драматическую школу, которая получила скромное название «Маленькой студии».

В Москве в то время существовало много студий: Первая, Вторая и Третья студии МХТ (последней руководил Е. Б. Вахтангов), студия «Молодых мастеров» под руководством народного артиста И. Н. Певцова и др.

Основателями «Маленькой студии» были артистка Второй студии МХТ С. М. Рапопорт, ее братья И. М. и А. М. Рапопорт, В. А. Гладкий, Б. П. Гальнбек, Н. А. Львов, М. Г. Бедросов, Н. А. Введенская, А. Г. Ясиновская, я и сестра моя Л. Ф. Шаляпина.

Молодой коллектив решил все свободное время посвятить учению и созданию спектаклей для рабочих клубов.

Хамовнический Совдеп предоставил в распоряжение Студии небольшой особняк в Б. Николо-Песковском переулке, дом 13, на Арбате.

Под руководством артистов МХТ Л. М. Кореневой, А. Э. Шахалова и артиста Я. М. Галицкого был подготовлен Тургеневский вечер, состоящий из одноактной пьесы «Вечер в Сорренто» и инсценированных рассказов «Бирюк» и «Свидание».

В этом спектакле наряду со студийцами приняли участие ученики школы Малого театра К. М. Половикова, О. М. Ничке, Н. А. Кудрявцев, Б. П. Бриллиантов.

Художниками спектакля были В. В. Мешков, Б. А. Матрунин и А. К. Коровин (сын К. А. Коровина).

Работали не щадя сил, часто по ночам, горячо и увлеченно.

Спектакль был показан весной 1919 года. На генеральную репетицию пригласили отца. Все понимали, что оценка нашей работы Шаляпиным явится решающим моментом в жизни Студии.

Хорошо помню, как сидим мы, загримированные, в артистических уборных и ждем приезда отца. Вдруг стремительно вбежал Вадим Гладкий, игравший Бирюка, и взволнованно, почти шепотом объявил:

— Федор Иванович здесь.

Занавес поднялся. Мы очень волновались, зная, что Федор Иванович в зале.

После спектакля мы вышли к нему в костюмах и гриме, и он долго беседовал с нами, указав на отдельные недостатки, а работу в целом похвалил.

Не обошлось и без комического эпизода.

Отца очень удивил странный шум за кулисами во время исполнения «Бирюка». Он спросил: «В чем дело? Мне все время казалось, что где-то забыли закрыть водопроводный кран! Это даже мешало слушать!» Кто-то из студийцев робко пробормотал: «По ходу действия необходим дождь, Федор Иванович. На шумовой прибор у нас денег не хватило. Вот мы и открыли кран».

Федор Иванович от души рассмеялся и обещал «этому делу помочь».

Запомнилась трогательная беседа отца с горько плачущей Клавдией Половиковой, которая не смогла в этот вечер показаться Федору Ивановичу в роли

Акулины в «Свидании» из-за внезапной болезни ее партнера. Надо заметить, что роль Акулины она исполняла прекрасно.

Через несколько дней, продумав все замечания Федора Ивановича, мы вновь сыграли спектакль, на котором присутствовали артисты Художественного театра: А. А. Гейрот, О. В. Гзовская, В. Г. Гайдаров и моя мать.

Спектакль понравился, и было внесено предложение открыть школу при Студии. Однако это требовало больших средств, которых у Студии не было. Сбор со спектакля не покрывал даже основных расходов: помещение, где мы играли, имело всего шестьдесят мест.

Решили обратиться за помощью к Федору Ивановичу Шаляпину. Отец охотно пошел навстречу и дал концерт в Большом зале Консерватории, сбор с которого пошел на организацию школы при Студии. В качестве преподавателей были приглашены артисты МХТ О. В. Гзовская, В. Г. Гайдаров, А. А. Гейрот, Н. Н. Званцев, а позднее Е. П. Муратова, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман, А. Д. Дикий.

Историю театра читали В. А. Филиппов, М. Паушкин. Постановкой голоса занимался Н. М. Сафонов. Пластику за все время существования школы безвозмездно преподавала моя мать.

Перед открытием школы студийцы обратились к Федору Ивановичу с просьбой: ввиду его участия в творческой жизни Студии и оказанной им материальной помощи назвать Студию именем Шаляпина. Конечно, Федор Иванович с готовностью согласился. Это название было закреплено за Студией МОНО, в ведении которого она находилась.

Вскоре состав Студии пополнился вновь принятыми, среди которых были Р. Н. Симонов и П. П. Пашков.

Через некоторое время произошло слияние нашей Студии с Драматической студией, руководимой А. А. Гейротом. В эту группу входили: О. Н. Абдулов, М. Ф. Астангов, А. М. Лобанов, Н. М. Горчаков, В. С. Канцель, Н. П. Лукьяновский (впоследствии Яновский) и другие.

В спектаклях Студии некоторое время принимали участие О. Н. Шульц (Андровская), С. М. Комиссаров.

К этому времени приготовлен был спектакль «Революционная свадьба» (переводная пьеса). В главных ролях были заняты Р. Н. Симонов, О. Н. Абдулов, И. М. Рапопорт, П. П. Пашков, Н. А. Львов, Ирина и Лидия Шаляпины, В. И. Крылова. Выходную роль дворецкого Жерома играл М. Ф. Астангов. Спектакль этот имел большой успех в рабочих клубах.

Но спектакли не мешали учению.

Студийцы часто оставались после официальных занятий и продолжали заниматься до поздней ночи. Однажды мы самостоятельно работали над сценическими этюдами.

В зале было темно и тихо. На сцене разыгрывался очередной этюд; вдруг где-то в последних рядах скрипнул стул и кто-то сел. «Тише, не мешайте работать!» — строго прикрикнули на него.

По окончании этюда совершенно неожиданно из зала раздались аплодисменты, и звучный, всем хорошо знакомый голос Федора Ивановича Шаляпина произнес: «Молодцы, здорово получается!»

Все переполошились, дали свет, и Федор Иванович, выйдя из последних рядов, подошел к сцене.

— А я тут был неподалеку, да и решил посмотреть. Это что же, вы сами придумали?

— Конечно, сами. Но простите, Федор Иванович, мы вас не заметили.

— Ничего-ничего, а вот если я вам предложу тему, сможете ли вы ее разыграть сразу без подготовки?

— Попробуем, — раздались голоса.

Отец на минуту задумался, потом улыбнулся и сказал:

— Ну вот: двое молодых людей, перед тем как ехать с новогодними поздравлениями, изрядно выпили. Вот и изобразите, как и что в результате произошло.

Этот этюд мастерски сыграли Р. Симонов и В. Гладкий. Отцу исполнение чрезвычайно понравилось.

Осмелевшие студийцы переглянулись и вдруг решительно предложили Федору Ивановичу самому принять участие в следующем этюде.

Купец впервые попал в столицу. В гостинице свободного номера не оказалось, но за известное вознаграждение хозяин выселил двух скромных студентов и номер передал купцу.

В отместку молодые люди дали ряд объявлений в газету о том, что в такой-то гостинице и в таком-то номере купец набирает служащих для своего дела. По этим объявлениям на следующий день являются к купцу посетители.

Федор Иванович сначала растерялся, замахал руками, стал убеждать нас, что у него ничего не выйдет, так как он никогда этому не обучался и ни одного этюда за всю жизнь не сыграл. Но студийцы настойчиво упрашивали отца рискнуть и предложили ему изобразить приезжего купца, а остальным участникам этюда — посетителей. Наконец отец согласился. Студийцы решили во что бы то ни стало создать для Федора Ивановича наиболее сложные положения и проявили в этом большую изобретательность.

Итак, к ничего не подозревавшему купцу входили вызванные по объявлению: «комиссионер» — Львов, учитель танцев — Р. Симонов, боксер — Б. Гальнбек, учительница французского языка — И. Шаляпина и другие.

Вначале Федор Иванович несколько смутился и даже не очень смело выходил из затруднительных положений. Нам, искушенным в подобных занятиях, он казался весьма неопытным и даже слабым учеником. Однако с присущей ему находчивостью и умением мобилизовать свое сценическое внимание он наконец освоился со всеми неожиданными положениями и стал ловко парировать все удары, теперь уже ставя и нас в трудные сценические положения.

Избавившись от всех назойливых посетителей, «купец» считал этюд оконченным. Как вдруг в номер, запыхавшись, быстро вбежала Л. Шаляпина, моя сестра, изображавшая натурщицу, приглашенную показаться художнику. Не говоря ни слова, она быстро стала раздеваться, сбросив башмаки, и уже собиралась расстегнуть блузку, когда перепуганный уже не «купец», а отец попытался остановить дочь, но та, войдя в роль, начала расстегивать юбку.

— Ну, хватит,— грянул «купец» схватил не успевшую опомниться натурщицу на руки, вынес за кулисы, швырнув ей вслед ботинки, и всеми находящи-

мися на сцене предметами забаррикадировал дверь, после чего в изнеможении упал в кресло.

Отцу понравились наши студийные занятия, и он все чаще стал заглядывать к нам в Студию.

Однажды он пришел на урок декламации, преподававшейся Н. Н. Званцевым. Отец любил стихи и с детства всячески поощрял мой интерес к чтению стихов. В этот памятный день он пришел к нам с А. М. Горьким. Я как раз стояла на сцене, когда отец и Горький вошли в зрительный зал; их высокие фигуры сразу бросились мне в глаза. Я от волнения прервала чтение на полуслове. Н. Н. Званцев, смотревший в мою сторону, удивленно спросил: «Что с вами? Продолжайте».

— Оглянитесь, — сказала я Николаю Николаевичу.

Вслед за Званцевым оглянулись и присутствовавшие на уроке студийцы. И вдруг все повскакали с мест и с радостными возгласами окружили Алексея Максимовича и Федора Ивановича. Они несколько смутились, что прервали наш урок, и просили продолжать.

Я решила как-нибудь «стушеваться», но это мне не удалось, и Званцев заставил меня прочесть «Тройку» Гоголя. Алексей Максимович похвалил меня, чему я, конечно, была очень рада. После меня на сцену вышел Михаил Астангов; задача его была сложнее — ему пришлось прочесть монолог Сальери из «Моцарта и Сальери» Пушкина. Но и Астангов заслужил похвалу.

Зная, что отец сам любит декламировать, я стала подбивать студийцев, чтобы они попросили отца прочесть что-либо. Он согласился и прочел стихотворение Надсона «Грезы». Его исполнение всех захватило, несмотря на то, что стихи эти несколько сентиментальны.

Когда Алексей Максимович и Федор Иванович покинули Студию, мы долго еще обсуждали искусство Шаляпина.

Михаил Астангов решил выучить эти стихи и впоследствии читал их не без успеха.

Вскоре Студия начала работать над основной постановкой — пьесой Шницлера «Зеленый попугай». Режиссером назначен был А. Д. Дикий. Художник — Б. А. Матрунин.

Репетиции шли с большим творческим энтузиазмом. Спектакль получился интересным, насыщенным и оригинальным.

О «Зеленом попугае» заговорили в Москве как об одном из лучших спектаклей столицы, и когда в Москву на гастроли приехал знаменитый немецкий трагик Сандро Моисси, то честь играть с ним в «Зеленом попугае» выпала на долю нашей Студии. Спектакль состоялся в 1922 году в бывшем театре Зимина. Моисси захватил нас всех своим огромным талантом, совершенством пластической техники, интонационным богатством голоса, пламенным темпераментом. Моисси играл на немецком языке роль Анри, мы же играли на русском.

Следующими постановками Студии были «Волки» Ромена Роллана и «Гроза» Островского. Над этими пьесами с нами работал Л. М. Леонидов, приглашенный в качестве художественного руководителя.

К этому времени материальные дела Студии несколько ухудшились, денег на постановки и содержание школы не хватало. На студийном

собрании решили попытаться создать вечера юмора, музыкальной эстрады и т. д.

Надо сказать, что студийцы на этих вечерах показали себя весьма удачно. Программы были разнообразны, требовали изобретательности, музыкальности, умения петь и танцевать. Публика с интересом посещала и эти вечера.

Однако времени для занятий уже оставалось мало. Пришлось серьезно призадуматься.

По соседству с нами была студия Вахтангова, и многие студийцы перешли туда. Основное ядро Студии распалось.

Пришли новые люди, которые взяли управление в свои руки и драматическую студию превратили в оперную. После этого Студия вскоре закрылась.

ВТОРАЯ СТУДИЯ. «ЗЕЛЕНОЕ КОЛЬЦО», «ЛЕЙТЕНАНТ ЕРГУНОВ»...

Как-то утром зашла я к отцу в комнату; он еще не вставал и, лежа в кровати, читал в газетах рецензии о «Борисе Годунове». Федора Ивановича всегда раздражало, если он чувствовал в статье или рецензии какую-либо фальшь или лесть. Если же появлялись в прессе обидные и несправедливые выпады, что в то время бывало нередко, — некоторые рецензенты часто сводили личные счеты на страницах газет, — отец просто огорчался. Поэтому иногда мы газеты от него скрывали.

В этот раз он был в хорошем настроении и, увидев меня, отложил газеты: лицо его оживилось.

— Вот хорошо, что ты зашла. Знаешь, я вчера видел замечательный спектакль — «Зеленое кольцо» [7] во Второй студии МХТ — и замечательную артистку. Главную роль играет Тарасова. Это просто прекрасно. Советую тебе немедленно посмотреть. Думаю, что со временем Тарасова будет большой актрисой [8].

Я немедленно побежала звонить по телефону во Вторую студию, чтобы узнать, когда можно увидеть Тарасову в «Зеленом кольце». Как раз мне повезло — в этот день шло «Зеленое кольцо».

Спектакль произвел на меня большое впечатление, игра Тарасовой взволновала до слез. Сразу возникло желание поступить в школу при Второй студии МХТ. Помню, отец не особенно положительно отнесся к моему желанию быть актрисой, хотя и считал меня способной.

Сразу же начал он мне говорить о тернистом пути актрисы.

— Нужно иметь огромное, из ряда вон выходящее дарование, и только тогда идти на сцену, — объяснял он мне. — В театре надо быть тузом и только козырным тузом. Все остальное обречено на страдание и унижение, если не встретит справедливой поддержки. Я тоже в юные годы испытал много горя, пока не встретил сначала своего учителя Усатова, а впоследствии С. И. Мамонтова, этого чуткого художника и чудесного человека, который стал для меня истинным другом и которому я многим обязан.

— Так вот, дорогая Аринка, подумай.

Но я уже ни о чем думать не могла. Я подала заявление о приеме меня во Вторую студию МХТ и после экзамена была принята.

Дела мои в Студии шли успешно. По конкурсу я получила одну из лучших ролей нашего репертуара. Это была роль Колибри в спектакле «Лейтенант Ергунов» по рассказу Тургенева. В этом спектакле играли Н. П. Баталов, Б. Г. Добронравов, А. П. Зуева и М. И. Прудкин.

Как-то я пригласила отца на этот спектакль.

Когда я об этом объявила в Студии, поднялось невообразимое волнение.

В день спектакля сидим мы, одетые и загримированные, ждем звонков к началу, но их все не было, так как отец запаздывал, а без него не хотели начинать спектакль. Наконец по коридору, запыхавшись, пробежал помощник режиссера В. П. Баталов, громко сообщая: «Шаляпин приехал».

Все выбежали из артистических уборных и поспешили на сцену, где у занавеса происходила настоящая давка. Каждому хотелось в щелочку между складками занавеса заглянуть в зрительный зал, чтобы посмотреть на Шаляпина.

Долго пришлось Баталову уговаривать артистов занять свои места, напоминая им, что К. С. Станиславский категорически запрещает подобное поведение у занавеса, — ничего не помогало: пока все воочию не убедились, где, в каком ряду и как сидит Шаляпин, спектакль начать было невозможно.

После первого акта отец зашел за кулисы. Все старались поближе взглянуть на него и все же стеснялись и жались по стенкам в коридоре.

Федор Иванович вдруг громко сказал: «А ну, подходите, молодые люди, давайте потолкуем».

Все радостно окружили его, а потом провели в одну из артистических уборных, где был накрыт чай и поданы так называемые пирожные. Надо не забывать, что это было в 1919 году. Время трудное, достать угощение было нелегко, но ради приезда Шаляпина мы раздобыли «морковные пирожные». Конечно, это было не очень вкусно, но помню, что отец, чтобы не огорчать нас, съел, вернее, проглотил два пирожных, усиленно запивая их чаем.

Артистов он всех похвалил, особенно выделив Баталова и Зуеву. Сделав кое-какие замечания, помню, в основном относительно дикции и умения подать фразу, Федор Иванович пошел досматривать спектакль.

Улучив минуту, когда он перед тем, как пройти в зрительный зал, остался один, я спросила о своей игре. Он сказал:

— Ну, об этом потом, когда пойдем домой.

Спектакль кончился; кто-то из дирекции предложил публике приветствовать Федора Ивановича. Открылся занавес, все участники спектакля вышли на сцену и вместе с публикой устроили овацию Шаляпину.

Домой мы с отцом возвращались пешком.

— Ну как? — спросила я его.

— Что ж, недурно, — проговорил он, — только надо тебе еще поработать над акцентом, и потом хотелось бы, чтобы во время танца у тебя в руках были бы «тарелочки», словом, какой-нибудь ударный инструмент. Но это не главное, а вот, не забывай ни на минуту, что ты на сцене, что публика видит каждый твой жест, каждое движение, развивай в себе способность контролировать себя.

— Но это же будет мешать мне, — возразила я.

— Наоборот, это будет тебе помогать, ты ничего не будешь делать бессознательно. «Бессознательное» творчество никуда не годится, актер должен быть

мастером, создавать образ, ежеминутно помня, что он на сцене. Нести правду через актера-творца, а не через актера-человека, вот это и называется искусством. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским; я не совсем понимаю все эти замысловатые выражения: «войти в круг» или какое-то «зерно»,— словом, так называемая система. Мне кажется, по системе играть на сцене нельзя, вот в рулетку — можно. Не знаю, но в мое время, когда я был еще молод, ничего этого не знали, а играли актеры хорошо. Теперь же, наоборот, все знают, как и почему, а играют часто плохо. Прежде актера спрашивал антрепренер, может ли он играть Гамлета, предположим. Он отвечал «да» и, не думая о системе, порой играл блестяще.

— Костя Станиславский говорит, что с меня написал систему. Не знаю. Но я никогда не играл по системе, а вам он это так рассказывает «нарочно». — И вдруг хитро улыбнулся.

Мы шли некоторое время молча, потом Федор Иванович снова заговорил.

— Удивительно, почему это МХТ любит все так упрощать на сцене, причем как-то «играет» простоту, а получается сплошь и рядом фальшь. Вот «Горе от ума». Чацкий — это же «кудрявый» человек, а МХТ его «прилизал», вряд ли это верно. Вот иногда замечаю, как актер «просто» держит себя на сцене, как он «небрежно» отстегивает пуговицу на жилете, или «просто» свистит, или «просто» отгоняет муху; а я вижу, как он всю эту простоту придумал, и вдруг все это становится таким «сложным»; мелкие будничные детали заслоняют образ и мешают основной линии. Вообще же в театре нельзя убивать *театральность и романтику,* без них театр не театр. Актер должен суметь обмануть публику, но так, чтоб она этот обман пережила бы как высшую правду. И плакать на сцене не надо, это крайнее нарушение художественной меры, надо, чтобы публика плакала оттого, что увидела твои слезы, которых, в сущности, нет. Вот так надо обмануть публику, тогда это мастерство, а твои личные слезы никому не интересны, да и грим и костюм испортишь. Ни к чему это! Потом надо играть так, чтобы было соблюдено чувство меры; шепот, и тот должен быть слышен, то есть ни одно слово не должно пропасть. А если для «настроения» некоторые актеры начинают «шептать» так, что я, сидя в третьем ряду, ничего не слышу, то это вообще никуда не годится. Слово надо любить так же, как и фразу. Русская речь кованая, и каждое слово имеет свой вес. И еще хочу сказать, что нельзя забывать, что ты художник и рисуешь картину, нужны живые краски, а не мертвая фотография — протокол.

— Очень хорошо, если актер сам находит образ и умеет воплотить его и внутренне и внешне; но если он этого сам не может преодолеть, то ему должен помочь режиссер. Режиссер должен уметь показать актеру то, чего от него добивается, наглядно показать. Это не значит, что актер должен слепо повторить рисунок, так как, разумеется, данные актера и режиссера часто не совпадают, но режиссер должен показать актеру, от чего надо оттолкнуться.

Я готовилась к экзамену при переходе с первого курса школы на второй. Меня всегда увлекала трагедия, и я выбрала для себя отрывок из «Северных богатырей» Ибсена. Я серьезно работала.

Моим партнером по сцене был Виктор Гёзе (народный артист СССР В. Я. Станицын), режиссером — Е. П. Муратова.

Я упорно занималась, но результаты что-то получались слабые. Я чувствовала, что мне не удалось развернуть образ Иордис ни во внутреннем, ни во внешнем рисунке. Е. П. Муратова все время одергивала меня, говоря, что мои жесты театральны, голос слишком громок и т. п. Я постаралась все убрать, но робкие движения и приглушенный голос совершенно не вязались с моим представлением о Иордис. Образ получился тусклым, будничным...

Наступил день генеральной репетиции. Я вышла на сцену, серо и скучно проговорила свой текст. Разлилась невообразимая тоска. Чувствовала я себя ужасно и сознавала, что завтра на показе Станиславскому несомненно провалюсь.

Пришла я домой в полном отчаянии, заплаканная, и вдруг попалась на глаза отцу. Он спросил меня, что со мной.

— Завтра мне сдавать экзамен в Студии, я провалюсь.

— А в чем дело? — спросил он.

Я объяснила, что роль у меня не получается.

— Ну, не хныч, принеси мне пьесу и прочти роль.

Я быстро вернулась, неся книгу.

— Ну, давай, я тебе подчитаю за Сигурда (главный герой пьесы).

Я начала, как всегда, тихо мямлить свою роль.

— Да-а-а... действительно плохо, — сказал отец, дочитав со мной отрывок до конца. — Но ты вообще соображаешь, кого ты играешь, ведь это же сверхчеловек, не просто женщина, а богатырша. А ты мне изображаешь какую-то институтку. Не бойся же ни жеста, ни голоса. Вот, слушай, я тебе прочту и покажу. — И он *прочел* и *показал*. Сразу же передо мной возник образ Иордис, женщины необычайной, почти мужской силы. Горящие глаза отца, его пластичные, широкие жесты, скульптурные позы сразу показали мне, какова должна быть Иордис, а страсть, звучавшая в каждой фразе отца, зажгла и мою фантазию. Тут я поняла, что в начале своей работы я стояла не на совсем ошибочном пути, но мне нужен был наглядный пример, чтобы понять свои ошибки.

— Ну, прочти еще, — сказал отец.

Я прочла все сначала совсем уже по-другому.

— Жаль, что мне не придется больше заниматься с тобой, — сказала я, — завтра показ.

— Ну, ничего, валяй, не робей только.

На следующий день после показа Константин Сергеевич, вызвав нас на замечания, сделал мне ценнейшие указания и поправил ошибки. А затем спросил, с кем я проходила роль. Смутившись, я ответила: «С Шаляпиным», — на что Константин Сергеевич, улыбнувшись, сказал: «Я это почувствовал».

«ХОЛОПЫ» В МАЛОМ ТЕАТРЕ. 1920 ГОД

Будучи еще во Второй студии МХТ, я получила приглашение на летний сезон вступить в труппу Малого театра, которая должна была играть в Зимнем театре сада «Эрмитаж». Приглашением этим я очень гордилась, так как в труппе

были такие замечательные силы, как Е. К. Лешковская, А. А. Яблочкина, М. М. Блюменталь-Тамарина, А. И. Южин, П. М. Садовский и много других талантливых артистов; гордилась я еще и тем, что попала в сводную программу сада «Эрмитаж», где моя фамилия красовалась рядом с именем отца, гастролировавшего в «Зеркальном театре».

Одна из первых порученных мне ролей была роль Глафиры в пьесе «Холопы» Гнедича. Я хотела эту роль приготовить с Федором Ивановичем, но из этого ничего не вышло. Отец был слишком занят своими спектаклями. Тогда я, набравшись смелости, пошла к Г. Н. Федотовой, с которой мы были знакомы и которую Федор Иванович глубоко чтил.

Гликерия Николаевна давно болела и не могла двигаться. Я навещала ее, и однажды, вспоминая Островского и свой репертуар, она прочла мне монолог Катерины из «Грозы». Она произнесла его почти без единого движения, но сколько было правды в ее интонациях, каким живым огнем блестели ее глаза, когда говорила она о любимом человеке, о Борисе... Я была восхищена великим мастерством артистки.

И теперь я решила обратиться к ней за помощью.

Когда я изложила свою просьбу, Гликерия Николаевна оживилась и сказала, что с удовольствием мне поможет.

Я очень серьезно принялась за работу и благодаря внимательному и чуткому отношению Гликерии Николаевны добилась некоторых результатов. Но роль оказалась очень трудной. Мне, двадцатилетней, надо было играть сорокалетнюю женщину, забитую, спившуюся, больную.

Я решила обратиться к отцу с просьбой загримировать меня.

— Ну, что же, попробую, — сказал он мне, и, действительно, за полчаса до начала спектакля в артистическую уборную вошел Федор Иванович.

Подобрав нужные тона, отец стал накладывать мне грим на лицо, по обыкновению распределяя его пальцем. Я сидела, не шевелясь и не заглядывая в зеркало. Отец, то прищурив глаз, то откинувшись назад, как это делают художники, когда пишут картину, продолжал «творить». Время шло быстро, и первый звонок к началу был уже дан. Отец все еще продолжал меня гримировать.

— Папочка, скорее, — молила я, — ведь мне выходить в первом акте.

Тут раздался второй звонок. Я начинала нервничать.

— Сейчас, сейчас, — приговаривал отец. — Ну, вот так, что ли... — нерешительно сказал он.

Я встала, взглянула на себя в зеркало и... обомлела...

Лицо мое было неузнаваемо, покрыто широкими мазками лиловатых и зеленых тонов; правда, когда я отступила на несколько шагов от зеркала, черты смягчились, и какая-то «скульптурность» была, но я чувствовала, что для нашей сцены подобный грим никак не подойдет. В ужасе я спросила:

— Папа, что же это?

Он виновато посмотрел на меня и сказал:

— Да, что-то не вышло...

В это время раздался третий звонок... Я с отчаянием взглянула на отца...

— Вот беда-то, я совсем забыл, что это драма, и загримировал тебя по-оперному, на большую сцену. — Покачав головой, он сказал: — Ну, не огорчайся, главное, играй хорошо — обойдется.

Когда занавес в последний раз опустился, меня подозвала к себе исполнявшая роль княгини Е. К. Лешковская, одна из любимых артисток Федора Ивановича, и сказала:

— Все хорошо, деточка, только уж больно страшна лицом...

Я промолчала...

СВАДЬБА

В 1921 году я выходила замуж за П. П. Пашкова. Отец в это время находился в Москве, и по старому обычаю решено было венчаться в церкви.

Так как мы жили недалеко от Никитских ворот, то для совершения обряда избрали церковь «Большое Вознесение». В этой церкви в 1830 году венчался Пушкин с Натали Гончаровой. Мне захотелось оставить особую память о дне свадьбы, и я попросила отца прочесть в церкви «Апостола».

Время было трудное, не хотелось особой торжественности, а потому предложение устроить вход в церковь по билетам я отклонила.

— Зачем? — думалось мне. — Церковь большая, гостей не так много, ну, а если кто из посторонних и зайдет с улицы, то никому не помешает.

Но тут произошло нечто непредвиденное. Весть о том, что Шаляпин будет читать на моей свадьбе, разнеслась по всей Москве, и в день венчания публика заполнила весь храм. Как говорится — негде было яблоку упасть.

Когда я шла к аналою, то увидела отца, — он стоял перед раскрытой большой церковной книгой. Хор, управляемый товарищем Федора Ивановича М. И. Семеновым, стройно пропел молитву, и раздался голос отца, огласивший своды старого храма. Как-то особенно, своеобразно и даже не по-церковному читал отец. Его глубокий голос звучал как колокол — серебряным звоном.

Народ, затаив дыхание, слушал чтение.

Когда отец, повышая голос, дошел до слов: «...А жена да убоится своего мужа...» — он оглянулся на меня и посмотрел таким взглядом, что у меня мурашки пробежали по спине.

Кончилось венчание, и все отправились на Новинский бульвар.

Мы с мужем подъехали к крыльцу, — парадные двери были настежь открыты. Раздались звуки рояля — это Ф. Ф. Кенеман играл написанный им посвященный мне свадебный марш.

К роялю подошел отец. Держа в руке бокал шампанского, он высоко поднял его, кивнул головой Кенеману и запел «Эпиталаму» из оперы «Нерон» — «Пою тебе, бог Гименея, ты, кто соединяешь невесту с женихом...» [9].

Мы стояли посреди зала, кругом — гости. Двери на террасу были открыты, и во дворе собралась публика.

Отец так пел, что от восторга и умиления слезы выступили у меня на глазах, и когда, закончив последнюю фразу, он подошел ко мне и раскрыл свои объятия, я утонула в них, осыпая его поцелуями. А друзья взволнованно аплодировали.

Среди гостей было много приятелей и знакомых отца.

Приехали А. В. Луначарский, Демьян Бедный, А. И. Южин, с которым я танцевала лезгинку, Л. М. Леонидов, А. Д. Дикий, А. А. Менделевич, Б. С. Борисов, посвятивший мне свадебные куплеты, и много других.

Но лучшим воспоминанием этого памятного дня было исполнение отцом «Эпиталамы».

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

Федор Иванович редко бывал в театре; объяснял он это тем, что почти во всех театрах ему с некоторых пор стало и «скучно» и «грустно».

Однажды я уговорила его пойти в Камерный театр.

Приезд Шаляпина в театр вызвал сенсацию. Нас встретил А. Я. Таиров и проводил в партер. Публика тотчас узнала Шаляпина, стала переглядываться, перешептываться, некоторые поднялись с мест, чтобы убедиться, что это Федор Иванович.

Но вот раздвинулся занавес, и нашему взору представилась «формалистическая» площадка с какими-то кубическими фигурами, изображающими мебель. Отец нагнулся ко мне и сказал: «Все очень оригинально!»

Я услышала в его интонации иронию и раздражение.

Актеры со свойственной Камерному театру манерностью вели диалоги.

Лицо отца омрачилось; чем дальше шло представление, тем мрачнее становился он. Он явно стал нервничать, вертелся, вздыхал.

Кончился акт, и вдруг Федор Иванович, громко сказав: «Беда!» — сорвался с места и быстрыми шагами пошел по направлению к выходу. Я растерянно последовала за ним. Навстречу шел Таиров.

— Федор Иванович, — обратился он к отцу, — прошу вас, зайдите за кулисы.

Отец хмуро сдвинул брови и сказал:

— Простите, мне что-то нездоровится, ухожу домой...

Помню расстроенное и обиженное лицо Таирова. Не зная, как загладить резкость отца, я пробормотала какие-то извинения.

Пока я прощалась с Таировым, отец успел уже выйти на улицу. Он так быстро шагал, что я с трудом догнала его.

— Папа, так же нельзя, ведь это невежливо...

Он вдруг побледнел.

— Не могу, понимаешь, не могу себя сдерживать. Ведь то, что я сейчас видел, можно назвать развратом искусства!

Мы вернулись домой. Отец вышел на террасу и курил папиросу за папиросой. Он был не на шутку взволнован. Мне хотелось чем-нибудь отвлечь его.

Я стала звонить по телефону его друзьям — Б. С. Борисову и А. А. Менделевичу — с просьбой приехать поиграть с Федором Ивановичем в преферанс и... проиграть ему, объяснила им наше неудачное посещение театра...

Друзья не заставили себя долго ждать. И все же, несмотря на их приезд и «проигрыш», нервничал он почти весь вечер.

Я иногда задавала себе вопрос: если бы отец был драматическим артистом — в каком бы театре он работал? И, почти не задумываясь, отвечала: в Малом или в Александринском.

Восхищение Федора Ивановича вызывали главным образом актеры этих театров или же крупные фигуры провинциальных сцен. Отец прежде всего ценил в театре романтику, согретую внутренним чувством правды и красоты. Все, что было вычурно, заумно, — отталкивало его, как отталкивала и другая крайность — простота, убивающая театральность.

У Федора Ивановича всегда было стремление играть в драме; он даже начал было репетировать с И. М. Москвиным роль Сатина в «На дне» Горького, но был так занят, что не смог довести свой замысел до конца.

В Петрограде Федор Иванович выступил в инсценировке рассказа Тургенева «Певцы» в роли Якова.

К сожалению, я не была свидетельницей этого спектакля, но слышала, что пел и, главное, играл отец замечательно.

Неосуществившейся мечтой Федора Ивановича была роль царя Эдипа в одноименной трагедии Софокла. Будучи уже за границей, он просил меня прислать ему «Записки сумасшедшего» Гоголя; ему хотелось прочесть монолог Поприщина, инсценированный знаменитым в свое время артистом Андреевым-Бурлаком, которого Федор Иванович однажды слышал и от которого был в восторге. Инсценировку я ему послала, но не знаю, удалось ли ему ее исполнить.

«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» В СТУДИИ ВАХТАНГОВА

В другой раз я предложила Федору Ивановичу пойти в студию Вахтангова, которая помещалась тогда в Николо-Песковском переулке. Шел имевший огромный успех спектакль «Принцесса Турандот».

Как всегда, весть о приходе Шаляпина вызвала переполох. Встретили отца аплодисментами. Как только поднялся занавес, я стала наблюдать за Федором Ивановичем. Улыбка то и дело озаряла его лицо, глаза блестели, и наконец он чуть-чуть приоткрыл рот. Это означало у него полную заинтересованность.

В антракте Федор Иванович мне сказал, что спектакль ему очень нравится; он отметил интересное и талантливое режиссерское решение и сказал, что, несмотря на условность некоторых моментов, он их принимает полностью, потому что они оправданы содержанием пьесы и общим стилем спектакля.

Опустился занавес, и отец от души аплодировал исполнителям, которые, выходя к публике, все, как по команде, смотрели в сторону Шаляпина.

После спектакля вся труппа собралась в фойе. Федор Иванович сел в кресло, а полукругом около него — молодежь и руководители студии. Федор Иванович похвалил артистов и потом, по своему обыкновению, начал шутить. Наконец, он обратился к артистам с вопросом, кто из них умеет декламировать. Все смущенно молчали; тогда он спросил сидевшую около него артистку:

— Милая барышня, а вы читаете стихи?

Она ответила, что специально этим не занималась.

— Как же так? Драматический актер обязательно должен уметь читать. — Тогда все обратились к Федору Ивановичу и спросили, не может ли он что-нибудь прочесть.

— Конечно! — ответил он и стал читать «Моцарта и Сальери» Пушкина.

Все говорят: нет правды на земле...

Как всегда, голосом, мимикой, скупым, выразительным жестом рисовал он одну картину за другой.

Всем очень понравилось чтение Федора Ивановича. Беседа продолжалась еще долго, а уходя, Федор Иванович оставил на память студийцам запись в альбоме.

Этот случай мне напомнил созданный отцом образ Сальери в опере Римского-Корсакова. Мне кажется, что эта роль была одна из лучших в репертуаре Федора Ивановича.

Как умно, проникновенно и глубоко пел, почти читал он монолог Сальери. Как слушал он Моцарта; сначала спокойно, держа в руках чашку кофе и небрежно помешивая ложечкой; но по мере того, как Моцарт играл, выражение лица Сальери менялось; рука с чашкой медленно опускалась, потом уже машинально он ставил ее на стол, вставал и со все возрастающим удивлением, переходящим в испуг, продолжал слушать Моцарта...

Надо было видеть выражение лица Сальери, когда он всыпал яд в чашу друга. Это было страшно, потому что Сальери — Шаляпин заставлял вас понять всю силу его трагедии.

Но сильней всего была сцена после ухода Моцарта. С каким отчаянием смотрел ему вслед Сальери, как трагически безнадежно звучала у него последняя фраза и как рыдал он, упав головой на клавесин...

Ф. И. ШАЛЯПИН РАБОТАЕТ

Как работал Федор Иванович?! — мне часто задают этот вопрос, и не скрою что трудно на него отвечать.

Дело в том, что «работа» в том смысле, как мы привыкли ее понимать, то есть систематические занятия по определенному плану и методу, не свойственны были Федору Ивановичу; но вся его жизнь была насыщена творческим трудом, «движением неутомимым, беспрерывным»... Он учился у кого только мог и как-то своеобразно работал, пытливо и настойчиво, никогда не останавливаясь на достигнутом.

«Я помнил, что меня ждет у крыльца моя русская тройка с валдайскими колокольчиками, что мне спать некогда, — надо мне в дальнейший путь»... — говорил отец.

Учился он тогда, когда сидел за дружеской беседой в кругу своих товарищей-художников и когда посещал их мастерские, наблюдая за их манерой писать, класть краски, делать рисунок. Здесь он делал для себя выводы, обдумывая будущий грим или костюм. Непосредственность, смелость и яркость коровинской живописи Федор Иванович умел соединять с лаконичностью и четкостью рисунка Серова — вот почему он достигал всегда такой законченности и экс-

прессии в своем гриме, во внешнем образе своих героев. И Репин, и Васнецов, и Поленов — все они имели влияние на образы, создаваемые отцом. Об этом пишет сам Федор Иванович в своих воспоминаниях.

Но не только русские художники влияли на творчество Шаляпина. Тем, кто видел его в роли Филиппа II Испанского в «Дон Карлосе» Верди, было понятно, что Шаляпин не раз обращался к великим творениям испанских живописцев.

Много помогал отцу своими беседами и знаменитый историк Василий Осипович Ключевский.

Изучая драматическую сторону образа, Федор Иванович обращался к творчеству наших талантливейших артистов. Это тоже очень помогало ему.

Наибольшую помощь в работе оказал Шаляпину его друг — знаменитый трагик Мамонт Дальский. Это он научил отца разбираться в интонации и окраске слов, обратил его внимание не только на внутренний рисунок образа, но и на внешнюю его выразительность, учил его реализму и правде на сцене.

Учился Федор Иванович непосредственно у народа. Еще с детства привык он к русской песне. Ее пели мастеровые люди в Суконной слободе, в Казани, пели в деревнях на завалинках, «на речках, в лесах и за лучиной». Хорошо пела песни матушка Федора Ивановича — Авдотья Михайловна.

Русскую песню отец очень любил, но не все песни нравились ему одинаково. Некоторые, как, например, «Ухарь купец» или «Коробейники», он никогда не пел, считая эти песни псевдонародными. Не любил он и частушек. Зато «Ноченьку», «Лучинушку», «Как по ельничку», «Эх ты, Ванька» и многие другие он пел удивительно задушевно, часто без аккомпанемента — так, как в былые времена пел их с матушкой Авдотьей Михайловной.

Иногда я заставала отца, сидящим в глубокой задумчивости за письменным столом, с пером в руках; на простом клочке бумаги чертил он какие-то рисунки: лица, ноги, руки. В столовой за обедом иногда чертил обгоревшей спичкой прямо на скатерти. Это тоже была работа. Делая наброски, он обдумывал грим какого-либо персонажа, его внешний облик. Так он искал.

Мать рассказывала, что иногда, поздно ночью, когда все затихало в доме, Федор Иванович брал клавир и, лежа в постели, долго изучал его, напевая вполголоса все партии — как мужские, так и женские. Как правило, отец всегда ложился очень поздно; после спектакля он был в возбужденном состоянии. Иногда, поужинав, он одевался и выходил на небольшую прогулку. В такие моменты он сам признавался, что работает, то есть обдумывает роли, ищет новые краски или проверяет уже сыгранный спектакль.

Однажды, когда я гостила у него в Париже в 1928 году, он рассказал, что поздно ночью вышел пройтись по улице. Прошел он улицу до угла, вернулся обратно и снова пошел тем же путем. Вдруг он заметил, что с ним поравнялась какая-то женщина, молодая и очень накрашенная. Он остановился, она тоже и, лукаво подмигнув, спросила его:

— Que faites-vous là, Monsieur!

(Что вы тут делаете, господин?)

— Je travaille, ma mie.

(Работаю, милочка), — ответил отец.

Она недоуменно, несколько настороженно посмотрела на него и шепнула:

— Eh bien, moi aussi je travaille.

(Ну что ж, и я работаю.)

— Не знаю, за кого приняло меня это «погибшее, но милое созданье», может быть, за жулика?! — с улыбкой говорил отец.

Одним из основных свойств Федора Ивановича была его удивительная наблюдательность, умение подметить характерные черты, привычки людей.

В своих воспоминаниях Федор Иванович подробно описывает, какое впечатление произвел на него странник-бродяга, которого он встретил на ночлеге в деревенской избе, когда ездил рыбачить, и как это впечатление помогло ему впоследствии сыграть Варлаама в опере «Борис Годунов» Мусоргского.

Мать рассказывала, как где-то во Франции, в поезде, когда они с отцом ехали на курорт, в купе вошел католический священник. Погода была плохая, и он, видимо, не особенно хорошо себя чувствовал. Его шея была укутана длиннейшим вязаным шарфом. В руках священник держал зонтик, сильно намокший от дождя. Долго откашливаясь, он наконец стал разматывать шарф, и разматывал его очень долго. Отец пристально следил за ним, потом тихонько спросил мою мать: «Иолочка, можешь ли ты связать мне такой шарф?» — «Конечно, но зачем?» — «Узнаешь потом...» — загадочно ответил отец.

И вот в спектакле «Севильский цирюльник» Федор Иванович в роли дона Базилио, в последнем акте, выходит с мокрым зонтиком в руке и весь до глаз укутанный в шарф; этот шарф он долго разматывает, а уходя со сцены, снова начинает его заматывать, и шарф уже приобретает символическое значение. Ведь и сам дон Базилио гибок, изворотлив; он то делается маленьким, то вдруг вырастает в огромную, непомерно длинную фигуру, смешную и жуткую; он как-то складывается и раскладывается, «сматывается» и «разматывается» — это сущность его иезуитской души.

Но не только наблюдательность помогала отцу в его творческой работе. Обладал он еще какой-то необыкновенной интуицией, которая помогала ему так глубоко проникать в образ, что он начинал действовать именно так, как действовало бы данное лицо в данных обстоятельствах. Воображение — одно из главных орудий творчества. «Вообразить — это значит вдруг увидеть, увидеть хорошо, ловко, правдиво внешний образ в целом, а затем характерные детали», — говорил отец.

Вот так «увидел» отец образ Бирона в «Ледяном доме» Корещенко.

Однажды, играя сцену ссоры с князем Волынским, Бирон — Шаляпин в припадке злобы оборвал на камзоле кружевные манжеты. В антракте к нему в артистическую уборную вбежал князь Сергей Михайлович Волконский, который в то время был директором императорских театров.

— Федор Иванович, преклоняюсь перед вашим гениальным исполнением роли Бирона. О вокальной стороне я уж и не говорю, но как замечательно то, что вы так детально изучили жизнь Бирона! Ведь это — исторический факт, когда Бирон в злобе обрывал кружева на своем камзоле, кружева, над плетением которых слепли крепостные кружевницы!

Отец проговорил в ответ что-то неопределенное, а когда после спектакля, вернувшись домой, рассказал моей матери этот случай, то при-

знался ей, что ничего подобного он не вычитал и что сделал это совершенно случайно.

Это показывает, насколько верно действовало воображение Федора Ивановича и как правильно руководила им его чуткая интуиция.

КОНЦЕРТ

К концертам Федор Иванович готовился особенно тщательно, проходил с аккомпаниатором романсы или арии (впрочем, арии исполнял редко), детально разрабатывая каждую музыкальную фразу, продумывая каждую интонацию; он умел голосом передать стиль, настроение, тончайшие оттенки и словно рисовал звуками.

Особенно владел Федор Иванович «светотенями» и от тончайшего пианиссимо умел довести звук до полного и мощного форте. При этом в голосе Федора Ивановича никогда не было ни одной расшатанной ноты, ни одного вульгарного звука. Неповторимый по красоте тембр придавал его исполнению особенную задушевность и законченность.

Но это лишь внешняя сторона. Что же касается внутренней, если можно так сказать — «духовной» стороны, то здесь Шаляпин подымался на недосягаемую высоту, волнуя слушателей каждой фразой, — и публика то плакала неподдельными слезами, то искренно смеялась.

Федор Иванович никогда не прибегал к дешевым эффектам, ничего не «придумывал». На эстраде он держался просто, свободно и благородно. Последнее время, когда зрение у него стало несколько слабее, он держал в руке лорнет, справедливо заметив, что пенсне или очки для эстрадного выступления не подходят.

Когда Федор Иванович пел, на его выразительном лице можно было прочесть малейшие переживания. Выражение его глаз, складок рта, изгиб бровей — все было естественно и связано с внутренним рисунком исполняемого произведения.

Очень не любил Федор Иванович, когда ему «выкрикивали» просьбы исполнить тот или иной романс. Иногда он прямо говорил публике: «Всякому овощу — свое время», и однажды объяснил, что, приготовляясь к концерту, он обдумывает всю программу в определенной последовательности и соответственно настраивается. Если же, говорил он, мне с первого моего появления на эстраде начинают кричать: «Блоху», то это меня выбивает из настроения. Например, после исполнения «Блохи» я уже никак не могу петь «Во сне я горько плакал...» Шумана.

В концертах отец всегда сильно нервничал, он был очень чувствителен к поведению публики в зрительном зале... Но в то же время поразительно умел «владеть толпой». Почти всегда слушали его как завороженные.

В конце вечера, после всей программы и многих «бисов», молодежь теснилась у эстрады, и иногда Федор Иванович отвечал на вопросы своих поклонников. Как всегда, у здания, где происходил концерт, собиралась толпа зрителей и шумно приветствовала его при отъезде, часто бросая ему цветы. Он, снимая шляпу и улыбаясь, долго благодарил провожающих его. Многие знакомые мне люди говорили, что в тяжелые минуты жизни они особенно стремились слушать Шаляпина, потому что с его концертов они уходили окрыленные и духовно окрепшие.

ПАРИЖ, 1924 ГОД

В 1924 году мы всей семьей поехали в Париж на свидание к отцу, который гастролировал во Франции.

Остановились в гостинице «Балтимор» на авеню Клебер.

Как-то вечером, после продолжительной прогулки по Парижу, усталые, вернулись мы в гостиницу. Сели ужинать. Подали какие-то изысканные блюда с замысловатыми названиями, отец вдруг сказал: «До чего ж мне надоели все эти деликатесы и разные «пти-фуры». Поел бы я сейчас хороших щей с грудинкой, воблы и «вятских рыжиков», а потом попил бы чаю с молоком; вот кабы сейчас стояла на столе крынка с красноватым топленым молоком и эдакой, знаете ли, коричневой корочкой, и непременно бы разливать молоко деревянной ложкой! Да где уж тут!... Не только крынки, пожалуй, и топленого молока во всем Париже не найдешь!!».

Отцу взгрустнулось, и вдруг он предложил всем нам, детям: «Давайте-ка споем волжские песни. Я буду запевать, а вы подтягивайте!»

«Вниз по матушке, по Волге...».

Нас было пять человек братьев и сестер, и что было духу мы грянули — «по широкому раздолью...». Пели стройно и складно, а отец дирижировал.

Вдруг дверь в номер отворилась, и на пороге появилась Иола Игнатьевна; она была растеряна, даже перепугана.

— Вы с ума сошли! Боже мой, мы ведь в гостинице. Посмотрите, что делается в коридоре, там же полно народу. Впрочем, они, кажется, довольны, — уже смеясь, добавила она.

— Придется извиниться...

Отец выглянул в коридор. В ответ раздались аплодисменты:

— Браво, браво!

Больше мы в этот вечер не пели, но до поздней ночи говорили о России, о далекой, но всем родной Москве.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА. СМЕРТЬ ОТЦА

Последняя моя встреча с отцом была в 1932 году.

Я приехала к нему в Париж, где он жил последнее время.

Поезд прибывал рано утром. Я ожидала увидеть на перроне отца. Но, к моему удивлению, не только отца, но вообще никого на перроне не оказалось; я решила, что все проспали, как вдруг увидела бегущего мужчину, за которым, размахивая руками и что-то выкрикивая, бежали носильщики.

Я узнала своего брата Бориса, который мне кричал по-русски, что он пробрался на перрон вопреки всем правилам и что отец и родные ждут меня за оградой, где и полагается ждать встречающим.

Подходя к ограде, я сразу увидела отца. И мне вспомнилось, как А. М. Горький назвал отца «Колокольней». Он действительно был выше всех чуть ли не на голову.

Братья и сестры с громкими криками бросились мне навстречу, и мы шумно здоровались на удивление прохожим.

У меня в руках был большой букет васильков, которые мне принесли друзья на вокзал при отъезде из Москвы.

Отец вдруг заметил этот букет, лицо его просияло радостным удивлением:

— Неужели наши васильки? — спросил он. — Конечно, наши!

И он выхватил у меня букет и прижал его к груди. Мы пошли к выходу, сели в машину и быстро добрались до дома. Дома меня забросали вопросами. Я еле-еле вырвалась на мгновенье, чтобы привести себя в порядок. В мою комнату то и дело стучал отец, приговаривая:

— Ну, Аринка, скорее, черт тебя знает, сколько времени ты одеваешься!

Сели завтракать. Только тут я увидела, что отец постарел.

— Как хорошо, Аринка, — говорил он, — что ты приехала. Вот мне кажется, что ты кусочек Москвы с собой привезла. Скажу тебе откровенно, надоели мне все эти заграницы. Так хочется в русскую деревню... Вот бы, как прежде, с Костей Коровиным рыбку половить на «Новенькой» (мельнице). Знаешь, давай-ка сегодня соберемся у Борьки и устроим «эдакий» вечер. Позовем Сережу Рахманинова, Костю Коровина...

Так и сделали. Вечером собрались у брата. Наварили пельменей (любимое кушанье отца), достали русской водочки — и пошел пир горой.

Сначала пели под гитару, потом стали петь русские песни. Запевал отец, все семейство подтягивало хором, дирижировал С. В. Рахманинов.

Потом запели какую-то плясовую, и отец с Коровиным сорвались с мест и пустились в пляс. Было необычайно забавно и весело. Федору Ивановичу было тогда пятьдесят девять лет.

На следующий день отец встал рано. Я заметила в нем резкую перемену: он был грустен, сосредоточен и неразговорчив.

К вечеру он несколько оживился, подошел ко мне и сказал:

— Давай поговорим о Москве. Пойдем в гостиную.

Странное впечатление производила на меня эта гостиная в стиле Людовика XIV с тяжелыми мрачными гобеленами на стенах; так не вязалась она с обликом отца.

Резким диссонансом казался висевший над камином портрет Шаляпина работы художника Кустодиева, где он изображен в меховой, нараспашку, шубе, на фоне русской ярмарки.

Отец сел в кресло, я — напротив.

— Ну, расскажи, — обратился он ко мне, — как работают в московских театрах артисты?

— Прекрасно.

— Да? А вот мне плохо. Приходится играть черт знает в каком окружении, в каких условиях. И декорации, и оркестр, и костюмы плохие*. Как часто вспоминаю я своих московских товарищей и, главное, чудесный оркестр Большого театра...

— Поедем в Москву.

— Я бы с радостью, но боюсь...

— Чего же ты боишься?

* Ф. И. Шаляпин, видимо, имеет в виду спектакли, проходившие в театре Шатле.

— Сомнение меня берет, боюсь — отстал я от вас, от вашей жизни. Слышу, у вас новые пути, новое искусство. Вот молодежь, она меня не знает, никогда не видела. А вдруг покажусь ей устаревшим, отжившим. Не примут они, пожалуй, меня!

Я стала доказывать ему, что он ошибается, что надо ехать в Москву.

Он вздохнул.

— Не выполнил я своего назначения в жизни. Может быть, пел, играл неплохо, а вот театра не создал. Где мой театр?.. Там, в России...

Потом он вдруг спросил:

— А ты Есенина знаешь?

— Да, была немного знакома.

— Нет, не то, — стихи его знаешь?

— Знаю.

— Можешь прочесть?

— Могу.

— Прочти.

Я начала читать:

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком...
. . . .
Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветер вдаль...

Когда я взглянула на отца, его глаза были полны слез.

— Ничего, ничего, это хорошо!... Пойдем, послушаем Москву!

Мы подошли к радиоле, включили Москву, но был уже поздний час, мы услышали только бой часов Кремлевской башни... Отец обнял меня, и мы долго молчали...

Погостив некоторое время в Париже, я собралась обратно в Москву. Отец же должен был ехать на концерт в Англию, и я пошла проводить его на вокзал. Он показался мне еще более осунувшимся и печальным в этот прощальный час. Как-то порывисто схватил он меня за руку, когда настали минуты расставанья, и долго, взволнованно целовал. И вдруг мне показалось, что я больше никогда его не увижу... Отчаянье и страх охватили меня, но я сдержала себя, и, только когда поезд отошел от платформы и в последний раз в окне вагона мелькнуло его лицо... я заплакала.

Предчувствие мое оправдалось... больше я его не видела.

Прошло еще шесть лет...

Я получала письма от отца. Он писал часто. Он тосковал...

Последние годы его жизни отмечены постоянными помыслами о родине. Он был восхищен успехами строительства в России и все более глубоко страдал вдали от родной страны. Он понял всю трагедию своей жизни, осознал свою ошибку, но... поздно. Он был уже на пороге смерти.

Весь последний период жизни отца прошел под знаком неосуществленной мечты о возвращении домой, на родину, в Советский Союз! За год до смерти, не-

смотря на запрещение врачей, отец вышел из дома, чтоб посмотреть фильм «Петр I»[10].

«В прошлом году, — писал отец, — я читал первую книжку, то есть первый и второй тома Толстого, и скажу откровенно — был в восторге, превосходно написано. Все актеры в фильме играют очень хорошо... Перед картиной показывали Эрмитаж, Третьяковскую галерею, Музей Ленина и, главное, —канал Волга—Москва — раздавительно!»[11]

Отец умер в Париже 12 апреля 1938 года от тяжелой болезни — лейкемии (злокачественное белокровие). Болезнь продолжалась около полугода, постепенно истощая организм и ослабляя сердечную деятельность.

Началась болезнь с того, что отец стал сильно задыхаться; в одном из писем он писал мне:

«Я потерял вместилище груди, мне тяжело вздохнуть, когда я делаю несколько шагов, мне кажется, что я вбежал на десятый этаж...».

В другой открытке я прочла:

«Мне кажется, что я медленно, но верно умираю...».

Было сделано все возможное для спасения, но ничто не принесло ему облегчения.

Приблизительно за неделю до смерти врачи уже не скрывали, что положение безнадежно, что от острого белокровия наука не знает спасения. Можно было лишь удивляться стойкости организма отца.

Его мучения были жестокими, но почти до последней минуты отец был в сознании и даже находил в себе силы шутить.

Однажды, за три дня до смерти, он вдруг попробовал голос, по обыкновению дав руладу. Голос звучал почти в полную силу, и все родные, знавшие, что его дни сочтены, глубоко поразились. Это была «лебединая песня» отца.

— Не плачьте обо мне, если я умру! — говорил он. — Я прожил большую жизнь...

Сестра писала:

«Однажды, за несколько дней до смерти, ему было особенно плохо и он особенно тяжко страдал. По-видимому, он изо всех сил сдерживал стоны. В этот момент вошла к нему Дася. Он увидел ее, вдруг улыбнулся и, должно быть, для того, чтобы скрыть от нее свои страдания, стал рассказывать ей, как в детстве, сказку про Мишку на деревянной ноге...»

За несколько дней до смерти я говорила с отцом по телефону. Он просил меня приехать к нему.

— Я очень страдаю, — сказал он мне. — Не можешь ли ты ко мне приехать? Кого мне попросить, чтоб тебе разрешили это?

Я успокоила его, сказав, что хлопочу о выезде. Выехать мне, однако, не удалось...

Голос отца по телефону звучал прекрасно... но это был обман. Ему уже было очень плохо. Сестра впоследствии писала мне, что он старался изо всех сил говорить бодро, чтоб не испугать меня.

Тяжелые дни переживали мы с матерью. В день смерти отца я была у своих друзей. Предложили тост за выздоровление Федора Ивановича...

В ту же минуту неожиданно раздался телефонный звонок — мать вызывала меня домой. Тяжелое, горькое чувство сжало мне сердце. Я все поняла...

Мать встретила меня словами:

— Ириночка, Шаляпина больше нет...

Через несколько дней моя мать получила письмо от сестры Лиды. Вот что она писала:

«Моя дорогая мамусенька, вот сейчас вырвала наконец минуту, чтобы написать тебе, после того ужаса, что произошло.

Папа еще дома, его бальзамировали. Он лежит такой изумительно красивый, с совершенно спокойным лицом, даже немного улыбается. Хоронить его будут в понедельник утром.

Его гроб будет стоять некоторое время в «Опера», где будут петь артисты и оркестр будет играть.

Мы были с папой, стояли рядом у его кровати до последнего вздоха. Утром он метался и очень страдал, был в полусознании.

Часам к четырем с половиной мы снова собрались у его изголовья. Ему сделали множество уколов, чтобы успокоить его страдания. Его последние слова были о русском театре, и сам он спросил: «Где я? В театре?» Потом он замолк, его глаза смотрели немного наверх, в одну точку. Он лежал уже спокойно и дышал с трудом, потом... перестал дышать. Это был конец.

Умер спокойно, ни одной судороги. Заснул.

Я до сих пор не могу привыкнуть к мысли, что папы нет, мне все кажется, что он спит только.

Мир праху его и вечная ему память!

Целую тебя крепко, мамуся моя ненаглядная, все время думаю о тебе, и знаю и чувствую, что в этот страшный час ты с нами и с отцом.

Целую тебя и люблю. Твоя Лидуша.

Борис приезжает сегодня, бедный Федюша не успел» [12].

Младший брат Федор прислал телеграмму: «Я с тобой». Эту телеграмму положили отцу на грудь.

Брат Борис поспел лишь на похороны и сделал рисунок с отца в гробу.

Париж устроил Шаляпину грандиозные похороны. Доступ к его телу был открыт для всех. Тысячи людей пришли отдать долг великому русскому артисту [13].

Французские рабочие принесли букеты полевых цветов. Со всех концов света были получены сочувственные телеграммы. Все газеты оповещали о смерти Шаляпина.

Похороны состоялись 18 апреля 1938 года. Гроб с телом Шаляпина был установлен в Гранд-Опера. Такой чести не удостоился еще ни один артист. Играл оркестр, пел хор Оперы.

Похоронили отца на кладбище Батиньоль.

Когда гроб опускали в могилу, кто-то из родных бросил в нее горсточку русской земли...

На медной доске было выгравировано на французском языке:

Федор Шаляпин
Оперный артист
Командор
ордена Почетного легиона
1873—1938

Впоследствии эта надпись была изменена:

Здесь покоится
Федор Шаляпин
гениальный сын земли русской

Ф. И. ШАЛЯПИН И ВОЛЖСКИЕ ГРУЗЧИКИ

Как-то еще до смерти отца я ехала из Горького в Астрахань. Пароход наш остановился под Казанью. Было раннее утро. По палубе то и дело сновали грузчики. Они грузили на наш пароход ящики с помидорами.

Один из грузчиков задержался у окна моей каюты, смотря на портрет, стоявший на столе.

— Кто это? — спросил он.

— Отец.

Он стал еще пристальнее всматриваться в портрет, потом, ухмыльнувшись, сказал:

— Чудно! Что-то больно смахивает он на одного человека.

— На кого? — спросила я.

— Да на артиста Шаляпина.

— Ну что ж, это действительно Шаляпин.

— Выходит, ты его дочь?

— Выходит, что так.

— Да будет врать-то! — Эти слова вырвались стремительно и как-то удивленно-радостно.

— Верно говорю, а вот ты мне скажи, откуда ты знаешь Шаляпина?

— Ну вот, — и в голосе его прозвучала обида, — чай, мы казанские, нам ли не знать Шаляпина! Кто его на Волге-то не знал! Наш коренной волгарь!

Подошли еще грузчики, и мой собеседник рассказал им о нашем разговоре. Все сразу зашумели, всем хотелось увидать портрет отца.

— Вот что, гражданочка, — задумчиво обратился ко мне один из них, широкоплечий, загорелый, — напиши-ка отцу, что волжские, мол, грузчики ему кланяются и песни его помнят. Напишешь?

— Непременно.

— Ну, товарищи, айда работать.

Этот случай постоянно приходит мне на память, когда я думаю об отце, о народных истоках его творчества и славы.

КАЗАНЬ

В 1953 году я получила приглашение принять участие в конференции, посвященной памяти А. М. Горького в городе Казани.

Мне еще не приходилось бывать на родине отца, и я, конечно, с благодарностью приняла предложение.

Все свободное от конференции время я употребила на то, чтобы разыскать места, связанные с жизнью отца.

В этом мне помог музей А. М. Горького во главе с директором М. Н. Елизаровой: откликнулся и Краеведческий музей. Долгое время искали мы дом, где родился Федор Иванович: мне было известно лишь то, что родился он в Казани, по Рыбнорядской улице, в доме Лисицыных, но... ведь это было так давно, в 1873 году. Как найти дом?

Мы стали ходить из одного двора в другой по Рыбнорядской улице и расспрашивать старейших жителей, но никто нам точно ничего не мог указать.

Однако «казанский люд» оказался весьма активным: многие, узнав о нашей цели, заявили, что гордятся своим знаменитым земляком и, примкнув к нам, стали искать «шаляпинский» дом.

Наконец мы натолкнулись на одну жительницу Рыбнорядской улицы, которая знала хозяек этого дома — Лисицыных.

Я решила поехать по указанному адресу.

Казанцы не отставали, и в автобус, на котором мы ездили, набилось народу полно.

Чтобы не смутить Лисицыных своим внезапным вторжением, мы решили послать кого-либо вперед. Вскоре посланные вернулись с тем, что сестры Лисицыны просят нас к себе.

По маленькой лестнице поднялись мы на второй этаж. Войдя в комнату, я увидела двух очень древних старух. Одна из них — слепая — сидела на кровати и костлявыми пальцами перебирала старообрядческие четки.

Я подошла к ней, назвала себя.

— Как грустно, что я вас не вижу... — глухим голосом проговорила она. Скупые слезинки блеснули в ее незрячих глазах.

— Простите нас за то, что мы нарушили ваш покой, но правда ли, что вы те самые Лисицыны, в доме которых родился Шаляпин?

— Правда, Феденька родился на нашем дворе. Давно, ах, давно это было, а ведь мне уже девяносто лет, а помню, хорошо помню его, маленького, худенького, бледненького, и Ивана Яковлевича помню, и Авдотью Михайловну — хорошая была женщина — прямо святая.

— Скажите, а можно ли будет просить вас указать нам дом на Рыбнорядской...

— Я-то уж не выхожу, а вот сестра — пожалуй.

Я обратилась с той же просьбой к старушке, суетившейся около нас. Несмотря на глубокую старость, она оказалась довольно подвижной и быстро выразила согласие поехать с нами.

Распростившись со старшей сестрой, мы последовали за Лисицыной. Доехав до угла бывшей Рыбнорядской улицы, наш автобус остановился у двухэтажного

надстроенного дома. Пройдя через подворотню, мы очутились на небольшом пустыре. Старушка остановилась.

— Вот здесь, — взволнованно проговорила она, — здесь был деревянный домик, в котором родился Федя Шаляпин, а вот рядом крыльцо, оно еще сохранилось, здесь жил сапожник Тонков, крестный Феди, а вот в том флигелёчке жила его крестная мать, Людмилочка, дочь портнихи.

Все было правильно, и я вспомнила рассказ крестной матери моего отца, которая закончила свои дни в нашем доме. Вот что она рассказывала:

«Когда родился у Шаляпиных сын, то Авдотья Михайловна долго ходила по соседям, умоляя окрестить маленького Федю. Никто не соглашался, никому не хотелось родниться с бедной, почти нищей семьей.

— Вот еще, кумовья нашлись! — отмахивались они от Авдотьи Михайловны.

Наконец сжалилась над ней жившая во дворе моя мать, портниха, и приказала мне, 13-летней дочке, крестить младенца. С большим трудом удалось привести меня в церковь. Когда положили мне на руки ребенка, я, боясь его уронить, заплакала на всю церковь, закричал и младенец. Так до конца крестин мы с ним и голосили...»

Впоследствии я разыскала в Казанском архиве свидетельство о крещении отца в церкви Богоявления, по бывшей Проломной улице, причем на одном и том же листке было записано еще два имени. Когда я спросила, что это значит, то мне ответили, что по бедности несколько семей платили за одну купель и в ней подряд крестили детей «за те же деньги»...

Поблагодарив Лисицыну, мы отвезли ее обратно домой, а на следующий день продолжали наши розыски шаляпинских мест.

В деревне Ометево, где протекало детство отца, нашли мы избушку, в которой он жил и где его мать со своими соседками пряла пряжу и пела русские песни у догорающей лучины.

Нашли мы и шестое городское училище, где учился отец, и видели Духосошествинскую церковь, в которой он со слепым звонарем Лукичом пел дискантом на клиросе. (Церковь была перестроена под здание кино имени Свердлова.)

На следующий день в номер, занимаемый мной в гостинице, раздался стук.

— Войдите, — пригласила я.

И вдруг с рыданиями и причитаниями ко мне на шею бросилась старушка:

— Ах ты, моя родненькая, деточка ты моя, да неужто дочка Феденьки? Ах ты, господи! — приговаривала женщина.

— Кто вы?

— Баба Лиза, баба Лиза! — сквозь слезы приговаривала она.

Я ничего не могла понять.

Наконец «баба Лиза» успокоилась и объяснила мне, что она Лиза Михайлова, жена товарища отца Вани Михайлова, сына сторожа Казанской управы. Действительно, Ваню Михайлова отец поминает в своей автобиографии «Страницы из моей жизни».

Баба Лиза взяла с меня слово, что я приеду к ней в Суконную слободу, на улицу Лазовского. Я исполнила ее просьбу и с умилением выслушала ее бесхитростные воспоминания.

СКАЛА ШАЛЯПИНА

Лето 1916 года мы всей семьей проводили в Крыму, на даче, носившей название «Орлиное гнездо» в имении Суук-Су, принадлежавшем в то время Ольге Михайловне Соловьевой. Отец любил Крым хотя бы уже потому, что в Гурзуфе жил Константин Алексеевич Коровин, к которому мы часто ходили в гости. У него была прелестная дача, расположенная на самом берегу Черного моря, недалеко от пристани.

Коровин написал там много полотен: знаменитые «Розы», «Лунная ночь», натюрморты, портрет отца со мной.

Судьба О. М. Соловьевой сложилась несколько необычно. Происходила она из простой семьи; молодой малограмотной девушкой поступила в услужение к инженеру Березину, которому принадлежало Суук-Су.

Березин женился на ней. Вскоре он умер, и все огромное состояние перешло в руки Соловьевой, которая открыла в Суук-Су курорт.

Как-то, гуляя с отцом и Ольгой Михайловной, мы забрели на скалу, возвышавшуюся над морем. Вид был изумительный. С левой стороны — Аю-Даг, впереди — Одаллары и море.

Отец пришел в неописуемый восторг.

— Ольга Михайловна, а что если здесь построить замок искусства? С амбразурами, но не для смертоносных орудий. Я соберу даровитую и серьезную молодежь, и будем плодотворно трудиться на благо родного искусства.

Но Ольга Михайловна была неумолима.

— Знаете ли, голубчик, — говорила она отцу, — здесь ничего не продается! Гостить — милости просим, а о продаже и речи быть не может!

И чего только не предлагал отец — ничего не помогало.

Однажды решили большой компанией поехать к рыбакам под гору Аю-Даг, пригласили с собой итальянский оркестр мандолинистов, который выступал в парке курорта.

С этим оркестром в качестве солиста выступал баритон Карло Феретти. Както обедали мы с отцом в ресторане, итальянский оркестр играл неаполитанские песенки, которые так нравились Федору Ивановичу. Вдруг на эстраду вышел молодой человек во фраке. Держался он благородно и артистично. Он объявил, что споет пролог из оперы «Паяцы» Леонкавалло. Мы переглянулись с отцом и с любопытством стали слушать. Артист, прекрасно владея красивым голосом, безукоризненно спел свою арию.

Отец просил передать молодому певцу, что хочет с ним познакомиться, и просил его отужинать с нами.

Карло Феретти, так звали артиста, не замедлил принять отцовское предложение. За ужином отец спросил его, где он учился, и похвалил его пение. Как же мы были поражены, когда Феретти сказал, что нигде не учился, что он итальянский рабочий и в Россию попал случайно. Он много слышал интересного о нашей стране, и ему захотелось в ней побывать. Узнав, что неаполитанский оркестр уезжает на работу в Крым, он попросился к ним в качестве певца, был принят и вот таким образом попал в Россию.

Отец стал советовать Карло Феретти учиться и поступить в оперу, но тот ответил, что у него никакого призвания к театру нет и что, возвратясь в Италию,

он вернется к своей профессии рабочего. Отец подружился с Феретти, тот души не чаял в отце. Но, несмотря на все уговоры Федора Ивановича стать профессиональным певцом, Феретти так на это и не согласился.

Итак, мы собирались ехать к рыбакам большой компанией. Нагрузив лодку всякой снедью и прекрасным старым вином из подвалов Суук-Су, мы, как только стало смеркаться, отплыли к Аю-Дагу.

Рыбаки ждали нас, и к моменту нашего прибытия на берегу стояли треножники с подвешенными огромными котлами, в которых варилась уха. На костре жарилась вкусная морская рыба.

Мы расположились тут же на берегу. Время незаметно летело. Настроение у всех было отличное. Пили прекрасное крымское вино под аккомпанемент итальянского струнного оркестра.

Сгущались сумерки и наступала ночь. С моря подул ветерок; стало свежо, и мы снова разожгли большой костер. Огромная луна освещала все вокруг.

Мы затихли у костра, и вдруг отец сказал:

— Слушайте, я буду петь! Мне хочется петь русские песни!.. Вспомнилась юность, озеро Кабан около Казани, где я мальчишкой ловил с рыбаками рыбу. Ах, как давно это было!..

Отец встал, подошел к растущему рядом низкорослому дереву, прислонился к нему, закрыл глаза и запел: «Ах ты, ноченька, ночка темная...»

Широкой, свободной волной лился его голос, сливаясь с тихим рокотом моря, теряясь в густых зарослях Аю-Дага.

Пламя костра красноватым отблеском освещало фигуру отца, стройную и могучую, его вдохновенное лицо было необычно и выразительно.

Пел он одну песню за другой. Все присутствовавшие замерли, боясь проронить хоть одно слово, боясь нарушить то похожее на вздох «пианиссимо», которым отец заканчивал свои песни.

О. М. Соловьева сидела как раз напротив отца. Подперев щеку рукой, она смотрела на него своими большими огненными глазами: напомнили ли ей песни отца прежнюю суровую жизнь, сердце ли русской женщины забилось в ней сильнее — не знаю. Но по ее лицу текли крупные слезы...

Долго и много пел отец. Все были ему благодарны, в душе каждого он пробудил лучшие чувства.

Уже под утро возвращались мы в Суук-Су.

На следующий день моя мать пошла на пляж; только что прилегла она на берегу у моря, как увидела приближающуюся О. М. Соловьеву.

Ольга Михайловна, поздоровавшись с матерью, присела около нее и сказала:

— Знаете ли, Иола Игнатьевна, скажите Федору Ивановичу, что покорил он меня вчера и «Скалу» я ему дарю, дарю за его песни!.. [14].

РАССКАЗ ОБ ОТЦЕ

После смерти отца я не раз задумывалась над тем, чтоб создать вечер, посвященный его памяти. Написав композицию «Рассказ об отце», я при содействии Комитета по делам искусств совершила поездки по многим городам Советского

Союза. Свой рассказ я, разумеется, сопровождала демонстрацией пластинок с записями Федора Ивановича.

Вечера памяти Шаляпина неизменно привлекали внимание публики, и я воочию убедилась, насколько советские люди самых разных поколений интересуются жизнью и творчеством Шаляпина. После каждого концерта я обязательно получала трогательные письма от слушателей, сообщавших иногда интересные факты из жизни отца, которых я не знала.

Вот письмо, полученное мною на концерте в Дзинтари (ЛатвССР) 13 августа 1950 года:

«Ирина Федоровна!

Когда-то давно, до моего рождения, то есть в 1907 году, Ваш папа проходил пешком через станцию Панютино, что под Лозовой. Он пел для рабочих. Железнодорожники побросали вагонные мастерские и устремились на его голос. Жандармы были растеряны.

Вечером он был у моего отца, рабочего вагонных мастерских (отец — любитель пения). Вся семья и соседи слушали необыкновенного странника. Русские люди гордились самородком из народа. У нас семья установила традицию чтить память вашего отца...

Не в ореоле славы любили его простые русские люди, а в могуществе русского гения — глашатая народной силы и красоты.

Все это мне рассказала моя мать. Поклон Вам, дорогая Ирина Федоровна, от русских людей!

Сергеев Г. Ф,
Санаторий «Майори» ВЦСПС».

Вот что писал мне Валентин Моторный, учащийся Ленинградского ремесленного училища:

«Впервые я услышал о Шаляпине в далеком родном Алтае. Помню, как я в распутье весны брел сорок километров по горам на районную олимпиаду. Обратно я возвращался с художником нашего Камнерезного завода. Двигались мы очень медленно: дорога была тяжелая и грязная. Всю дорогу он говорил об искусстве и о Шаляпине, рассказав целую легенду о Федоре Ивановиче, о том, какими путями он пришел в театр.

Это было в 1946 году, но я помню ясно, с каким жадным вниманием я слушал рассказ о Шаляпине, на всю жизнь запавший мне в душу...

Никогда я не забуду тот вечер, когда впервые услышал по радио Федора Ивановича. Помню — это был концерт по заявкам слушателей. Когда диктор произнес имя Шаляпина, я задрожал и прикрикнул на товарищей, чтобы стихли... Став слушать Шаляпина почаще, я стал понимать оперу, красоту музыки.

Все свободное время я рыскал по магазинам Ленинграда в поисках пластинок Шаляпина. А когда у меня не было денег — а это было чаще, чем что-либо, — я заводил патефон и слушал Шаляпина без отдыха. Слушал и заслушивался его чудесным исполнением. И вот мне стала ясной безграничная сила оперного искусства. Учась три года в ремесленном училище, я много рассказывал ребятам о Шаляпине и передал им частицу моего обожания великого певца. Когда объявлялся по радио концерт Шаляпина, коридор, где располагались комнаты обще-

жития, заполнялся ребятами, которые бежали ко мне в комнату с криком: «Моторный, Шаляпин, Шаляпин поет!» Ах, какие это были вечера. Ребята вместе со мной восторгались Шаляпиным; а на практике, когда не было мастера, они просили меня спеть что-нибудь, что пел Шаляпин. И я пел «Элегию», «Персидскую песню», арии Галицкого и Мефистофеля, «Клевету», «Эй, ухнем» и многие другие. А в песне «Ты взойди, взойди, солнце красное» ребята мне подпевали...

Спасибо Федору Ивановичу за то, что он своим гением разбудил спящие души моих ребят.

В Публичной я перерыл все что только можно было о Шаляпине, и когда мне доводилось найти что-либо новое, по вечерам в общежитии я рассказывал об этом ребятам, как самую дорогую новость в моей жизни.

Приятно было видеть, как мои друзья, которые так далеки были от оперы, стали ходить в оперный театр и слушать музыку. И все это благодаря Шаляпину.

Когда соединяются воедино Пушкин с Глинкою или Мусоргским, Римским-Корсаковым — это прекрасно. Но они становятся еще прекраснее и ближе нам в исполнении Шаляпина. Если б не Федор Иванович, не понимать бы мне Пушкина, Глинку так, как я понимаю их сейчас. Слушая Шаляпина, понимаешь высокое звание человека на земле, понимаешь всю талантливость нашего великого народа, его бессмертный гений».

А вот письмо, переданное мне Иваном Семеновичем Козловским, которому было оно адресовано. На конверте обратный адрес: «Якутская АССР, г. Якутск, Мячино-Кангаласский район, с. Майя, Афанасьев Спиридон Семенович». Письмо гласит:

«Уважаемый Иван Семенович!

Разрешите одному из Ваших неизвестных обожателей обратиться к Вам из далекой Якутии.

Я еще с детства увлекался народной песней, сперва — родной, якутской, распеваемой так называемыми олонхосунтами в полутемной юрте при свете камелька. После окончания начальной школы и освоения русской грамоты я полюбил русские песни, которые слышал на ярмарке, на берегах нашей многоводной Лены. Тогда еще мне впервые пришлось услышать песни Федора Ивановича Шаляпина, правда, на граммофонных пластинках, на палубах купеческих барок. Но эти его бурлацкие песни глубоко врезались в мою память. С тех пор я люблю слушать шаляпинские пластинки по радиопередачам. Но ни разу до сего времени мне не пришлось почитать его биографию, а мне очень хотелось ее узнать. Я специально обращался в Центральную библиотеку гор. Якутска, но ничего не нашел. И вот нынче, просматривая очередной номер «Огонька», я нашел статью, в которой упоминается о портрете Шаляпина, висящем на стене Вашего кабинета. Считая Вас тоже уважающим память народного певца и полагая, что Вы знакомы с его биографией, убедительно прошу Вас поделиться со мной».

И таких писем я получила много. Во все уголки нашей страны радиоволны несут могучий голос Шаляпина, и не удивительно, что советские люди живо интересуются всем связанным с жизнью и творчеством Федора Ивановича.

Я сочла своим долгом рассказать то, что запомнилось мне об отце и его друзьях.

ЛИДИЯ ШАЛЯПИНА

ТАКИМ Я ЕГО ПОМНЮ

Об отце писалось много — о его личности, даровании, творчестве, о выдающихся людях, с которыми ему приходилось встречаться.

Мне же хотелось бы рассказать о его домашней жизни. Правда, артист и человек сливались в нем, и, может быть, это тоже является как раз самой характерной чертой его облика. У него не существовало резкой разницы между сценой и жизнью. «Играть» он не переставал никогда. Его каждодневную жизнь постоянно освещало творчество. В Париже он часто рассказывал моей младшей сестре Дасе придуманную им самим сказку о каких-то «северных и южных колдунах и о мохноногих»; при этом северные колдуны были добрые, а южные — злые, и все они обладали способностью обращаться в разные предметы, и между ними, конечно, шла борьба. Не только Дася, но и взрослые с увлечением заслушивались необыкновенными приключениями этих выдуманных отцом персонажей.

Отец обладал непосредственной, детской жизнерадостностью, которая не покидала его до самых последних лет. Шутка была для него насущной потребностью.

Сидим мы, бывало, и слушаем радио. Скучный голос вяло сообщает:

— Сейчас ровно четверть десятого.

И вдруг отец срывается с места, подставляет к стене стул и с чрезвычайной поспешностью и суетливым волнением переставляет часы, а затем медленно слезает со стула, еле переводя дух, говорит:

— Ну, слава богу! Переставил часы.

Конечно, пустяк, мелочь. Переставил человек часы. Но в коротенькую сценку, разыгранную для своих домашних, он, как артист, вкладывал не меньше искусства, чем в торжественные выступления перед многолюдной публикой.

И наша жизнь была полна таких экспромтов. Сижу я как-то раз в гостиной — было это в Париже — раскладываю пасьянс. В доме тихо, все разбрелись. Заходит отец в халате, посмотрел на меня и, ничего не сказав, вышел. Через несколько минут снова входит, смотрит на меня рыбьими глазами и произносит:

— Пасьянс раскладываешь? Ну и я вот тоже пасьянс раскладывать буду...

И, вытащив из-за спины колоду каких-то невероятных по размеру карт (кто-то, кажется, подарил ему их в Америке), он вдруг начинает шумно бросать карту за картой на стол, сопровождая каждое движение выразительной мимикой. Разыграно это было артистически, каждая мелочь продумана: и медленное появление, и бесстрастные слова, сказанные глуповатым тоном, и жестикуляция, с которой он клал огромные гротескные карты на стол рядом с моими, которые внезапно стали смешными по сравнению с этими великанами. Я, кажется, никогда в жизни так не смеялась. И отец был доволен — он любил отзывчивую публику. Он любил, чтобы все, что он ни делал, было удачно, и привык к этому. Успех неизменно вдохновлял его.

И вместе с тем он сам был благодарным зрителем. Михаил Чехов в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира заставлял отца так хохотать, что ему

чуть ли не становилось дурно. Он продолжал смеяться и после спектакля, всю дорогу домой, и никак не мог нарадоваться полученному удовольствию. Впрочем, остро переживал он не только забавное. Его реакция на все была необычайно активная. Воображение его не потухало ни на минуту.

Как-то мы были с ним на спектакле в театре миниатюр «Синяя птица», который содержал Д. Южный. Вышла актриса и спела «Бублички». Казалось бы, что может быть драматичного в этих «блатных» куплетах: «Купите бублички, отец мой пьяница, а я несчастная, торговка частная» и т. д. Но на отца они произвели совершенно необъяснимо трагическое впечатление — настолько, что он даже вышел из ложи после этого номера. Внезапно он вообразил все «почеловечески», в мировом масштабе, и это вызвало в нем самое непосредственное страдание.

А вот другой случай. Идем мы с отцом по Милану. Вечером у него спектакль — «Борис Годунов», да еще по-итальянски. Он по обыкновению страшно нервничает.

— Ей-богу, пропал голос. Ну как я буду петь сегодня?

Он пробует голос и издает какие-то дикие звуки — то пискнет, то захрипит, то рявкнет. Не поймешь, шутит ли он или нет!

— А тут еще, — говорит отец, — суфлер с миланским акцентом. А если я его не пойму? Вот история, во-первых, потерял голос, а во-вторых, забыл итальянский!..

— Ну что ты! Забудешь по-итальянски — будешь продолжать по-русски, — сказала я, и это его сразу успокоило.

Мы проходим по центральным улицам Милана и подходим к знаменитой Миланской галерее.

Итальянцы узнают отца, громко шепчут:

— Шаляпин, Шаляпин...

Я ему рассказываю:

— Знаешь мозаику посередине галереи, где изображен бык? Итальянцы считают, что он приносит счастье. Если ты готовишься к чему-нибудь важному — идешь в любви объясняться или дом продаешь, — надо наступить этому быку... ну, на одно определенное место. Правда, городские власти, решив, что это неприлично, распорядились переложить мозаику, и «счастливому» быку была произведена некоторая ампутация... Но итальянцев это не смущает, и они уверены, что и в таком виде бык продолжает приносить им счастье.

Заметив подозрительные искорки в глазах отца, я поторопилась прибавить:

— Только ты этого не делай, а то неудобно, смотрят.

Он воскликнул:

— Что ты, что ты, и придет же тебе в голову!

Но когда мы приблизились к роковому месту, с отцом произошло нечто неожиданное. Он не только наступил на мозаику, но и начал с неудержимым весельем пританцовывать на ней, к великому восторгу окружающей толпы. Затем, оглянувшись, он как ни в чем не бывало величественно последовал дальше.

Из жизни в Милане запомнилась мне и другая сценка. Проходя однажды мимо церкви, мы остановились вместе с толпой посмотреть на церковную процессию. Во главе ее шествовал прелат в пышном фиолетовом облачении. Толпа начала аплодировать со свойственным итальянцам энтузиазмом. И вдруг отец тоже

начал хлопать в ладоши — но как! Можно было подумать, что он всю жизнь ждал этого момента, что ради этого он приехал за сотни километров! И вот теперь он стоит и в самозабвении аплодирует, и по лицу его проходит гамма бурных переживаний. Я с изумлением смотрю на него. Неожиданно он поворачивается ко мне и говорит самым будничным тоном:

— Ну, что же, пошли! Чего же ты стоишь?

Лицедейство было ему необходимо. Даже больше — жизнь его состояла в лицедействе. Ему надо было все время что-то изображать, и каждый, даже самый случайный образ его всегда был убедительным.

Отец обладал неотразимым шармом. Он умел очаровывать людей, умел быть и ласковым, и добрым, например с нами, детьми. Но бывал и строгим. Однако люди относились к нему не просто, не каждый чувствовал себя с ним непринужденно, он внушал невольный трепет. Личность его подавляла, вызывала и преклонение и страх — он каждую минуту мог вскипеть, рассердиться, и никогда нельзя было заранее предугадать его реакцию. Часто он начинал гневаться— именно гневаться, а не сердиться — из-за пустяка. И мелочь же могла привести его в самое счастливое состояние духа. Когда он сердился, все лицо его белело. Даже глаза в такие минуты делались у него «белыми». Светло-бутылочного цвета, они становились тогда прозрачными и бесцветными, брови, и те как-то линяли, и все лицо становилось таким опустошенным и страшным, что люди предпочитали исчезать с его глаз.

Бывало, сидит за столом и медленно тасует карты. Пристальный взгляд его был тяжел.

— Ну, что же?.. — спросит он.

Сразу же становилось не по себе. Взгляд его пронизывал насквозь. Казалось, он знает заранее, что ты подумаешь, что сделаешь.

Отец был очень требователен к тем, с кого можно было спрашивать, и к тем, кто претендовал на многое. Самоуверенность и апломб выводили его из себя, таким людям он не давал спуску, требуя с них все полной мерой. Надо сказать, что немногие это выдерживали. Зато он умел ценить скромность и старательность.

Искусство не ограничивалось для него сценой. Он считал, что каждый может и должен в своем деле быть артистом. «Дескать, я, Шаляпин, певец, стало быть, я знаю свое дело, и пою, как следует. А вот ты, портной, берешься костюм мне сшить, и деньги дерешь соответствующие, — я же тебя предупреждал: имей в виду, у меня одно плечо кривое (действительно, одно плечо у отца было чуть выше другого) — так чего же ты, мерзавец, мне испорченный костюм приносишь, да еще после двух примерок?»

Был один человеческий порок, который неизменно приводил отца в глубочайшее негодование — это недобросовестность. Неловкость, неумение, беспомощность сердили его, но недобросовестность возмущала, и он никогда, никому ее не прощал. К себе он был еще требовательнее, чем к другим. Он знал, что ему много дано, и сам взыскивал с себя строго. Можно сказать, что это была настоящая страсть к совершенству. Любое плохо сделанное дело — криво повешенная картина, неряшливая одежда — все вызывало в нем раздражение. Ко всему подобному он относился нетерпимо. Самому ему почти все давалось легко. Отец

был прекрасным спортсменом, великолепно плавал, красиво ездил верхом, хорошо играл на бильярде. Не давался ему только теннис, и это его бесило.

Самолюбив он был чрезвычайно, и к тому же по-детски горяч и экспансивен. Как-то раз — а было это еще у нас, в Москве, — он предложил мне сыграть с ним в бильярд — других игроков под рукой не оказалось. Мне было тогда лет тринадцать, я бильярдом очень увлекалась и проводила за ним вместе со своими братьями и сестрами каждую свободную минуту.

— Сыграем? — неторопливо предложил отец.

И не дожидаясь ответа, прибавил:

— Дать тебе, что ли, двадцать очков вперед?..

— Ну давай, — ответила я на всякий случай.

Я его обыграла. И тут он вдруг здорово рассердился. По-настоящему. И холодно заявил:

— Это я нарочно, из вежливости. — И не удержавшись, прибавил. — А играешь ты плохо.

Глаза его глядели совсем не вежливо и даже недобро, они были «белыми»: он привык быть всегда первым.

Установившаяся за ним репутация человека с «плохим характером» объяснялась в значительной степени той же требовательностью во имя совершенства. Вспоминаю одно из его гастрольных выступлений в «Фаусте». В последний момент певец, исполнявший партию Валентина, заболел и был срочно заменен другим. Этот, конечно, страшно волновался перед выступлением экспромтом. В сцене дуэли, как известно, шпага у Валентина должна сломаться. Делается это очень просто: Валентин нажимает кнопку и клинок переламывается. И вот на спектакле артист от волнения никак не может нажать кнопку. Шаляпин ударяет его по шпаге — никакого эффекта, снова ударяет и снова ничего. Публика начинает веселиться, драматический момент сорван. И на всю залу слышится выразительный бас отца:

— Болван!

Отец очень страдал, если ему случалось, не сдержавшись, обидеть человека; это бывало с ним в пылу творческой работы. Но прощать в искусстве он никогда не научился.

А. М. ДАВЫДОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

По окончании летнего сезона 1892 года я отправился в Тифлис. Железных дорог на Кавказе тогда еще не было. Поездка была «на долгих» в дилижансе по Военно-Грузинской дороге. Нудность и утомительность путешествия сторицей вознаграждались видами природы Кавказа. В Тифлис приехал абсолютно неутомленным. Остановился неподалеку от театра, в меблированных комнатах.

Старый казенный оперный театр, теперь не существующий, находился в нижней части города, у самой Куры. На одной из первых репетиций я познакомился

с Шаляпиным. С первого взгляда этот худой, длинный как палка юноша лет двадцати, со светлыми глазами выглядел довольно непрезентабельно. Пиджак на нем сидел, словно с чужого плеча. Общее впечатление было неважное. Но, когда он запел, тембр его голоса сразу захватил меня. Было что-то особенно утверждающее, волнующее в звуках его голоса. Правда, его голос не искрился все время полноценным блеском, как это было впоследствии, но отдельные фразы у него были блестящи по своей искренности и свежести. В этом сезоне Шаляпин замечательно пел баритональную партию Тонио в «Паяцах». За эту партию он получил в конце сезона необусловленный бенефис.

Антрепренер В. Н. Любимов [1] был на театральном рынке очень популярен. К нему всегда была большая тяга, особенно со стороны молодых начинающих певцов, которых он любовно выдвигал.

Любимов всегда безошибочно чувствовал талант: в Тифлисе по его настоянию был принят в труппу Шаляпин. Я хорошо помню, как Владимир Николаевич обратил внимание на начинающего баса, не представлявшего тогда еще как будто ничего особенного.

Любимов часто говорил Шаляпину: «Перестань, Феденька, увлекаться «бахусом», погибнешь, как погиб Богатырев, в то время как я предсказываю тебе большую будущность...» Павел Иванович Богатырев был русским Таманьо — он обладал тенором, поражавшим диапазоном и силой звука. Увы!! Этот колосс быстро сошел со сцены из-за сорокаградусной московской «белой головки»...

Мне приятно вспоминать о том, как Любимов впоследствии всегда указывал всем на свою «тройку удалую», как он называл Шаляпина, Собинова и меня. Так же часто вспоминали о нем Шаляпин и Собинов...[2].

ШАЛЯПИН И ГОРЬКИЙ

Во время ярмарки ежегодно в Нижнем Новгороде в Большом театре подвизалась опера. В одном из оперных сезонов мы выступали там вместе с Ф. И. Шаляпиным.

Шла опера «Фауст», когда в одной из лож неожиданно появился только что выпущенный из тюрьмы А. М. Горький. В этом спектакле наибольший успех выпал на долю Горького. Публика то и дело устраивала овации Горькому, а он вставал в своей ложе и раскланивался. Картина была поистине неописуемая.

...После спектакля вся площадь у театра была запружена народом. Окружив Алексея Максимовича, мы с трудом пробились сквозь толпу и поехали в ресторан, чтобы отпраздновать освобождение любимого писателя. Засидевшись далеко за полночь, мы, набравшись храбрости, затянули «Дубинушку». Запевали Горький и Шаляпин, а мы подтягивали. Блюстители порядка не преминули тут же явиться в наш отдельный кабинет и потребовали немедленно прекратить пение, пригрозив в случае неповиновения составлением протокола за нарушение тишины и спокойствия.

Во избежание инцидента, главным образом чтобы не повредить А. М., мы повиновались и «на заре туманной юности» организованно ретировались... После этого дня через два Алексей Максимович вместе с Шаляпиным, закончившим свои гастроли, уехали в Москву.

95 А. М. ДАВЫДОВ

Как-то летом в 1906 или 1907 году в Берлине я случайно встретился с Шаляпиным, который предложил: «Знаешь что, Саша, поедем к Алексею Максимовичу, на Капри. Погостим у него недельку-другую и кстати хорошего каприйского вина отведаем по стаканчику...» Сказано — сделано. Мы отправились на Капри, где тогда жил А. М. Горький.

Дивная панорама острова Капри привела нас в неописуемый восторг. В прекрасном доме А. М. мы почувствовали себя особенно радостно, так как находились среди людей, борющихся за грядущую русскую революцию. Там мы впервые познакомились с А. В. Луначарским, который тогда был еще совсем молодым. Само собой разумеется, говорили там почти исключительно на революционные темы.

Распивая чудное каприйское вино и распевая мелодичные неаполитанские народные песни, которые Горький обожал, мы с Федором Ивановичем после двенадцатидневного наслаждения в доме А. М. Горького поехали на итальянский курорт Сальцо Маджиоре, где певцы приводят в порядок свое горло.

После этого я встречался с Горьким много раз в Москве, Петербурге, в Крыму. С особенным восторгом вспоминаю первую постановку пьесы Горького «На дне» в Московском Художественном театре в присутствии самого автора. Незабываем триумф этого спектакля, о котором говорила тогда вся Москва.

В начале Февральской революции я встретился с Горьким на обеде у Шаляпина.

Последняя моя встреча с Горьким произошла в Москве в 1919 или 1920 году, точно не помню. Время было голодное. Было в основном не до пения. Однако А. М. Горький, у которого собрались его друзья, вспомнив Капри, попросил меня «тряхнуть стариной» и спеть несколько неаполитанских песен. У сына его Максима нашлись ноты, нашелся и аккомпаниатор, и я с большим удовольствием исполнил его просьбу. В этот день А. М. подарил мне свою фотографию с собственноручной надписью: «На память дорогому Саше Давыдову и спасибо за чудные неаполитанские песни».

После возвращения из-за границы, куда я ездил лечиться от моего тяжкого недуга — глухоты, я снова надеялся увидеть Горького.

Дело в том, что, когда Горький, уже при Советской власти, жил в Сорренто, он однажды написал Шаляпину в Париж, что пора уже вернуться на родину, где его с нетерпением ждет народ. Шаляпин ответил, что он на определенный срок уже законтрактован за границей и поэтому вернуться до истечения этого срока никак не может, а потом он вернется. Горький, не взирая на прежнюю дружбу, на любовь к Шаляпину, написал ему очень резкое письмо. На Шаляпина этот ответ произвел впечатление разорвавшейся бомбы [3]. Я сам наблюдал его удрученное состояние после этого письма. Неоднократно со слезами на глазах, он говорил: «В лице Горького я потерял своего лучшего друга!» Шаляпин горячо и искренне любил Горького.

По природе своей Шаляпин был человеком вспыльчивым и довольно резким: но вместе с тем он был и безвольным. Зачастую он вел себя, как капризный ребенок. Находясь под влиянием эмигрантских кругов и своей семьи, Шаляпин, не послушавшись совета Горького, к великому нашему огорчению, окончил свой жизненный путь на чужбине, вдали от Родины.

Но должен подтвердить, что Шаляпин стремился возвратиться на Родину. Неоднократно он беседовал об этом со мной. В день моего отъезда из Парижа в Ленинград, при прощании, Шаляпин мне сказал:

— Я очень прошу тебя, как только приедешь, повидайся с А. М. и скажи, что я умоляю его сменить гнев на милость. Пусть он теперь позовет меня. Тогда я все брошу и приеду немедленно. Скажи А. М., что тоска моя по Родине безгранична, что узы нашей с ним дружбы не могут быть порваны, ибо для меня это равносильно преждевременной смерти!

Я вернулся в Ленинград в ноябре 1935 года и, к моему великому огорчению, узнал, что А. М. тяжело болен и находится в Крыму. Тем не менее я лелеял надежду после его выздоровления увидеться с ним и передать слова Шаляпина. Я глубоко убежден, что А. М. протянул бы руку Шаляпину, и моя миссия была бы для меня большой радостью...

Увы! Мне не суждено было больше увидеть этого человека с кристально чистой душой, всенародно любимого писателя, имя которого будет жить в веках!!

АДЕЛИНА ПАТТИ О ШАЛЯПИНЕ

Прославленную певицу Аделину Патти я впервые услышал в Москве в 1890 году, когда я делал только первые робкие шаги на сцене.

Примерно лет через десять, когда я уже пел на императорской сцене, Аделина Патти приехала в Петербург.

Зал Дворянского собрания был переполнен. Успех грандиозный!

Пела она совершенно восхитительно, но немного детонировала, особенно в верхнем регистре. Это было не удивительно. Ведь ей уже было за шестьдесят.

Спустя несколько лет я поехал летом в Байрейт на фестивальные торжества, посвященные Вагнеру. Рядом со мной сидела женщина, старая и сильно загримированная, но вся усыпанная драгоценностями. В первом же антракте во время «Золота Рейна» моя соседка обратилась ко мне и очень живо сказала на хорошем немецком языке: «Какая волшебная музыка! И какое восхитительное исполнение, не правда ли?» Я ответил утвердительно и, как подобает, хотел уже представиться ей, как вдруг к ней подошел очень красивый элегантный мужчина лет сорока пяти, она не по годам быстро вскочила и, взяв его под руку, удалилась.

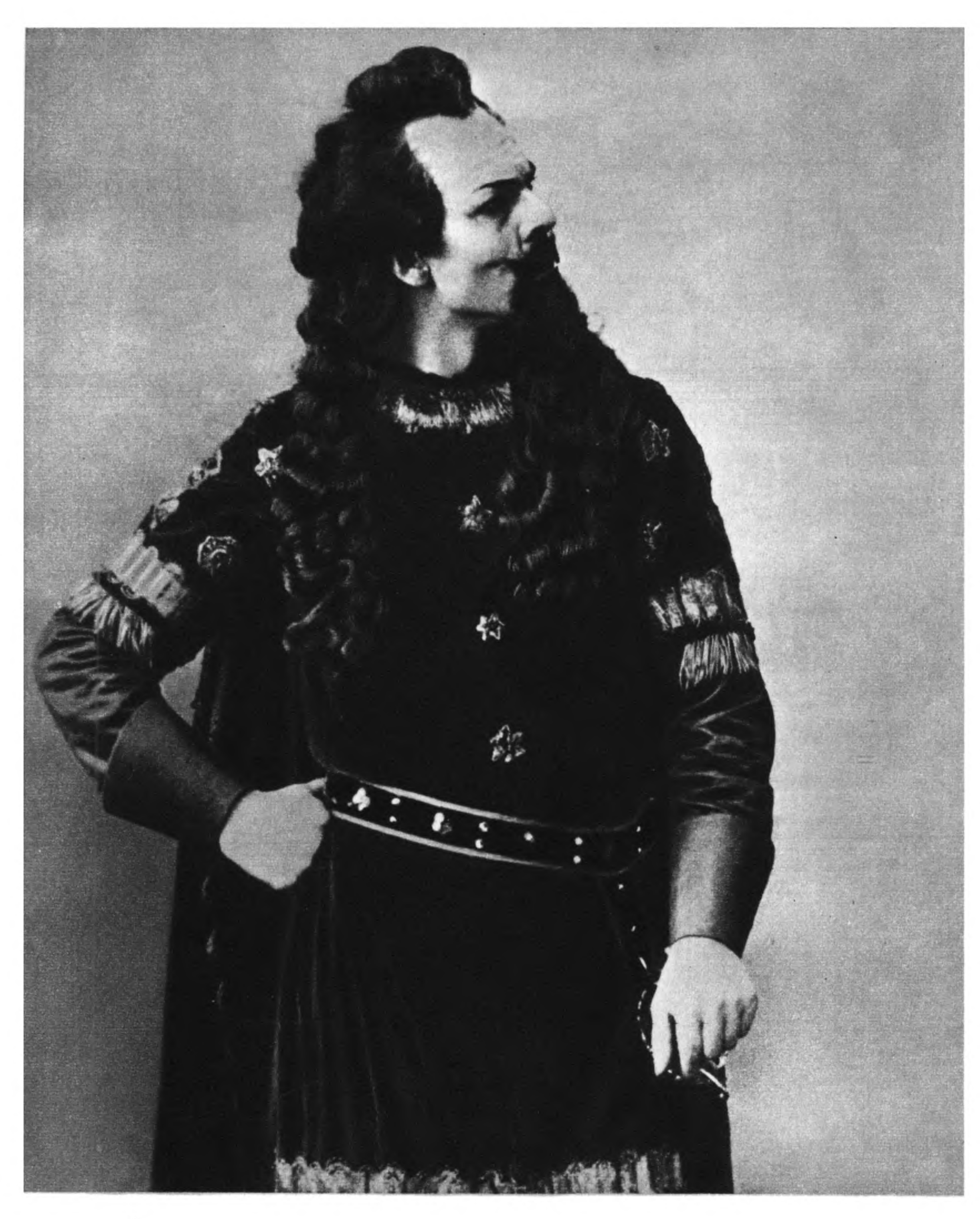
Вернувшись на свое место, она тотчас же обратилась ко мне с вопросом: «Вы артист?» Я не замедлил представиться ей.

В антракте к ней снова подошел тот же красавец, и она представила мне своего мужа — барона X. Затем, кокетливо улыбнувшись, добавила:

— А я Аделина Патти. Вы еще молодой и меня, вероятно, не слышали, но обо мне вы, наверно, слышали?

Я был настолько ошеломлен, что у меня язык прилип к гортани. Оправившись, я довольно неуклюже воскликнул: «Wunderbare Singerin Adelina Patti?!»* Наконец, совершенно оправившись, сказал уже более спокойно: «Да, я молод, но тем не менее я имел великое счастье слышать ваш чудный голос и ваше божест-

* Чудесная певица Аделина Патти?! *(нем.)*



Бертрам. «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера.
Панаевский театр, Петербург, 1894

Граф Робинзон — Ф. И. Шаляпин,
Фидельма — Н. А. Фриде.
«Тайный брак» Д. Чимарозы.
Михайловский театр, Петербург, 1895

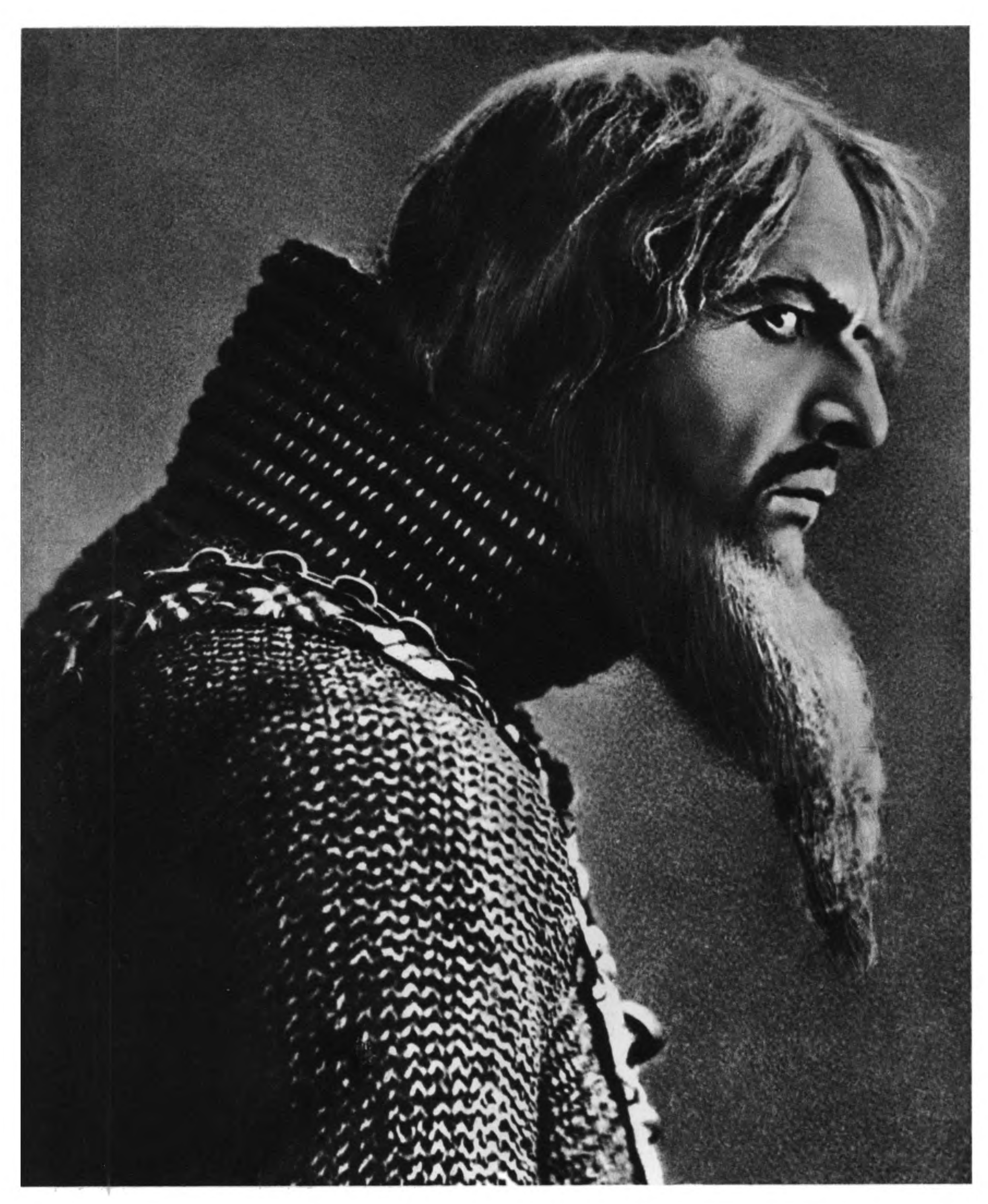
Мефистофель. «Фауст» Ш. Гуно.
Мариинский театр, Петербург, 1895

Мефистофель. «Фауст» Ш. Гуно.
Русская частная опера, Москва, 1897

Мефистофель. «Фауст» Ш. Гуно.
Большой театр, Москва, 1906

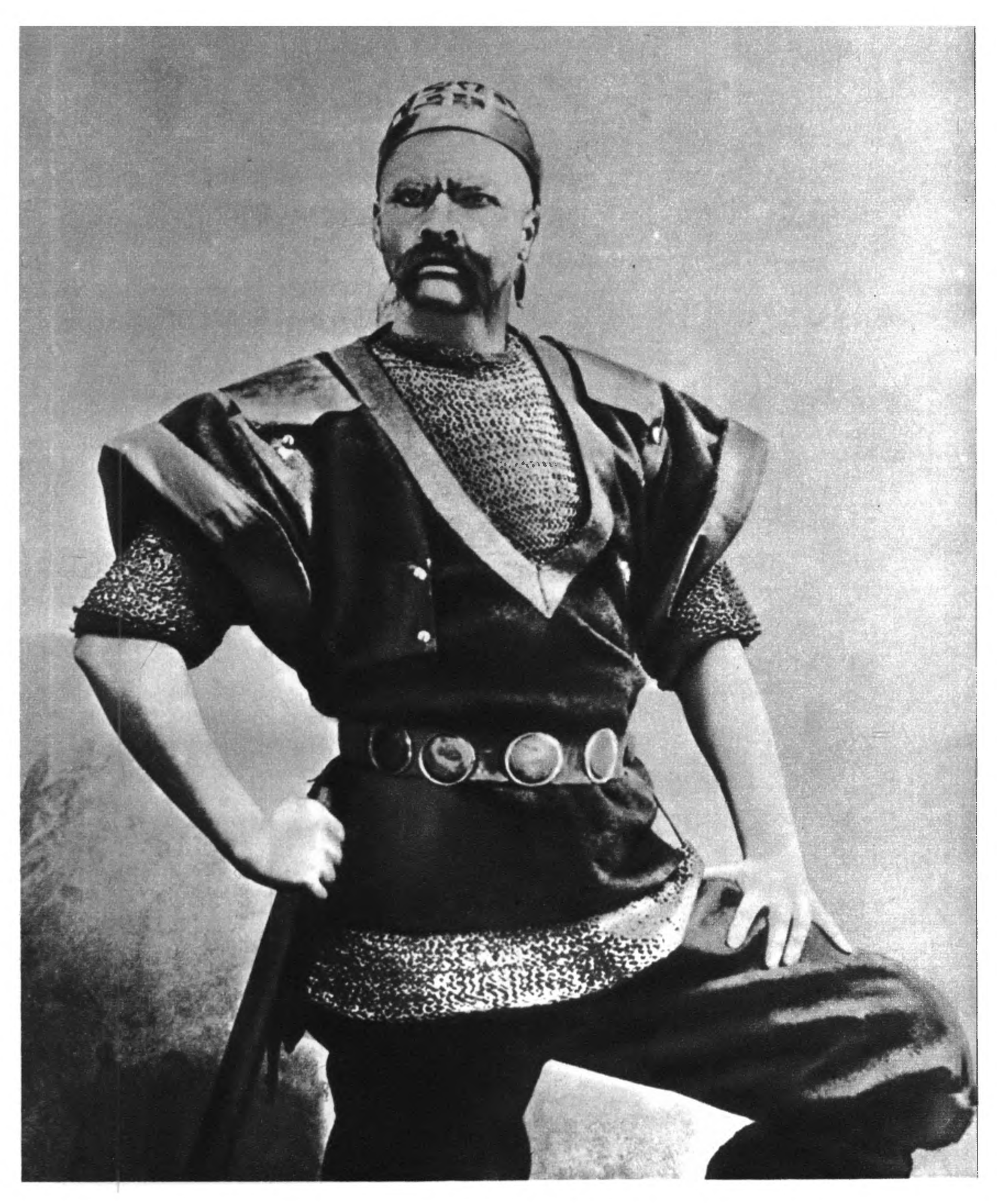
Иван Грозный — Ф. И. Шаляпин,
Ольга — В. А. Эберле.
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Русская частная опера, Москва, 1896

Иван Грозный.
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Русская частная опера, Москва, 1896



Иван Грозный.
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Большой театр, Москва, 1911

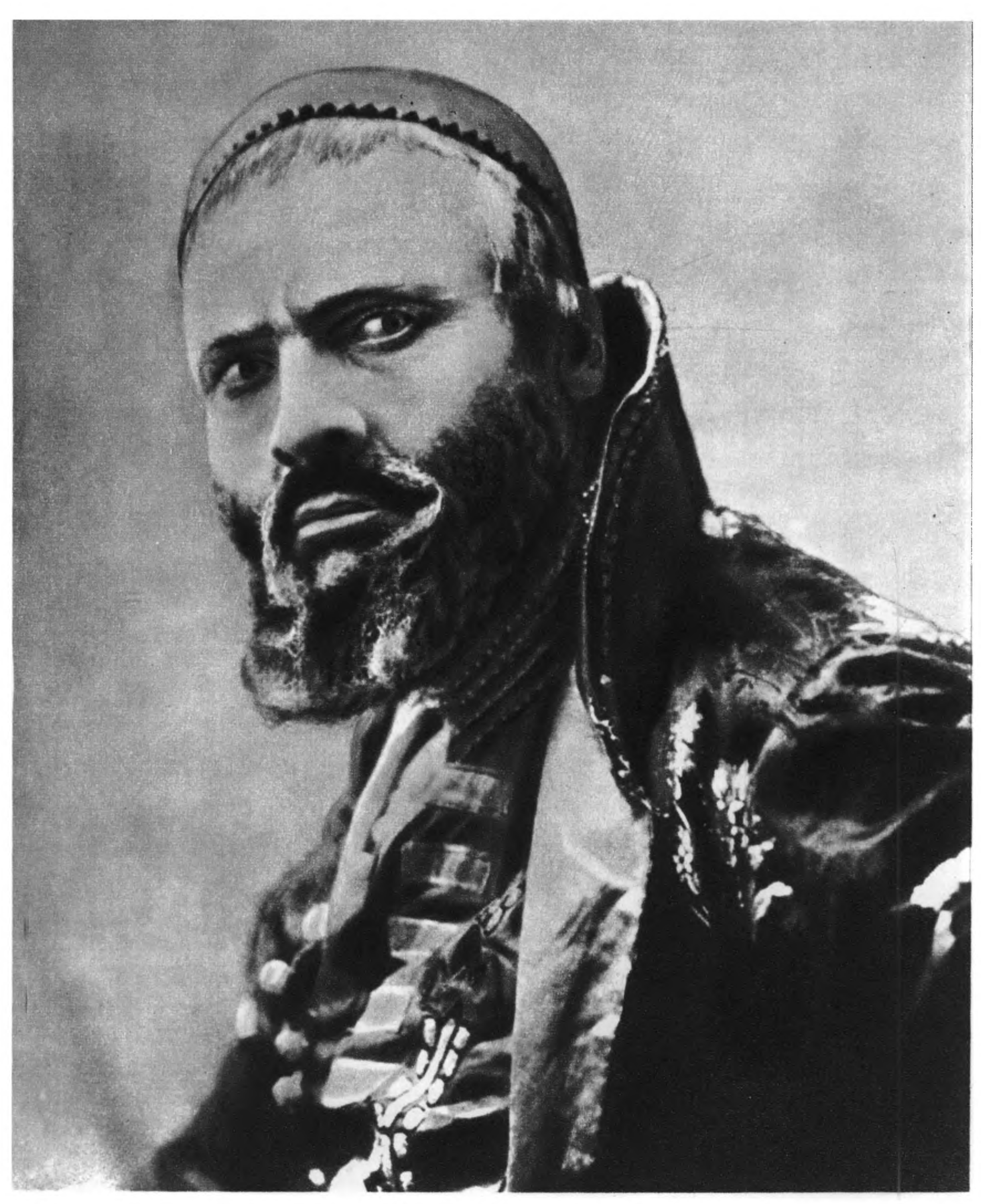
Сальери.
«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова.
Русская частная опера, Москва, 1898



Варяжский гость.
«Садко» Н. А. Римского-Корсакова.
Русская частная опера, Москва, 1897

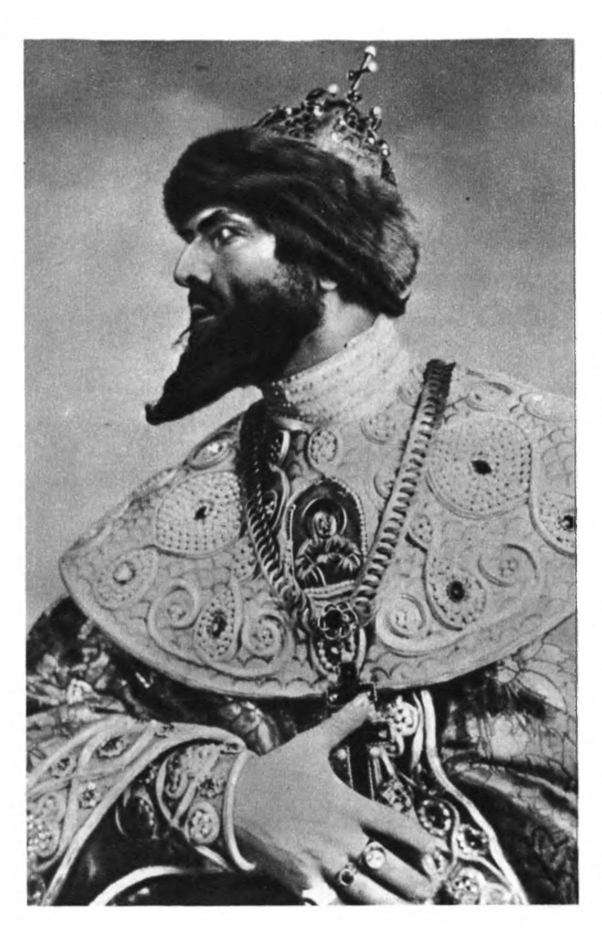
Олоферн.
«Юдифь» А. Н. Серова.
Русская частная опера, Москва, 1898

Борис Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Русская частная опера, Москва, 1898



Борис Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Гранд-Опера, Париж, 1908

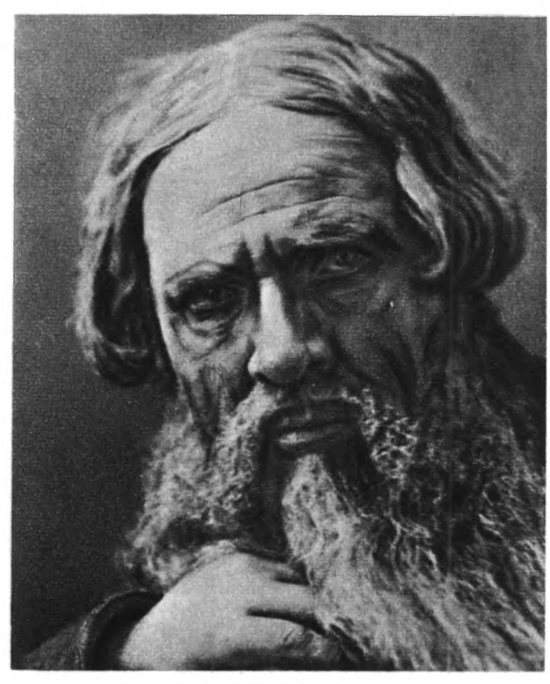
Борис Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Большой театр, Москва, 1913



Борис Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Театр Друри-Лейн, Лондон, 1913

Борис Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Большой театр, Москва, 1911

Бирон.
«Ледяной дом» А. Н. Корещенко.
Большой театр, Москва, 1900



Иван Сусанин.
«Иван Сусанин» М. И. Глинки.
Мариинский театр, Петербург, 1900-е годы

венное исполнение два раза, в Москве и в Петербурге». Она опустила глаза и со слезами в голосе произнесла:

— Как я люблю вашу страну и ваш народ! Меня так чудесно принимали на вашей родине. Я объехала почти весь мир, но такого приема и такого энтузиазма не встречала ни в одной стране. К сожалению, мне не пришлось побывать в вашей опере; но я знаю, что Россия — рассадник выдающихся голосов и артистов. Чего стоит один Шаляпин, которого я имела удовольствие слышать в Лондоне. Он окончательно покорил мое сердце. Это величайший вокалист и величайший артист. Я даже познакомилась с ним лично. Он произвел на меня чарующее впечатление. Неужели это правда, что он таскал барки на Волге? Я бы сказала, если бы не читала об этом, что он аристократ чистейшей воды. Мне говорили, что он бывает очень груб в обращении. Полагаю, что это клевета, такая же, как в «Севильском цирюльнике», — арию эту он так замечательно исполняет! А верно ли, что он не ладит со своими товарищами по сцене?

— Все это чепуха, — ответил я, — ведь про нашего брата чего только не выдумают.

— Вот это совершенно верно, я знаю это по себе, — заметила Патти.

— Мы с Шаляпиным большие друзья на протяжении многих лет, — продолжал я, — мы вместе начинали свою карьеру в Тифлисе, и я его очень люблю.

— Тогда, пожалуйста, передайте ему мой самый сердечный привет и восхищение, — сказала Патти. — Будучи последний раз в Петербурге, я восторгалась вашим балетом, который произвел на меня незабываемое впечатление. Таких балерин и такого балета нет нигде в мире. Я смотрела «Спящую красавицу». Это просто волшебство! А музыка! Ведь ваш Чайковский истинный поэт в музыке. Я, к сожалению, мало знакома с его музыкой, но все, что я слышала, — само совершенство. Это идет по прямой линии от Моцарта. Вы видите, я восторгаюсь Вагнером, но Моцарт ближе моему сердцу.

— А вам нравятся немецкие певцы? — спросил я.

— Ну что ж, они прекрасно поют, но во всем остальном, кроме Вагнера, я их, за редким исключением, не признаю. Даже при исполнении Моцарта и Бетховена они слишком громоздки, у них нет даже приблизительного итальянского bel canto. Их школа хороша только для Вагнера. Между прочим, вы, русские певцы, владеете итальянским bel canto. Я убедилась в этом, когда слушала того же Шаляпина. Он в этом отношении превзошел даже итальянцев.

Наша беседа приближалась к концу. Меня несколько удивило, что Патти и ее муж сидят отдельно друг от друга, но спросить я постеснялся, а только сказал:

— Я очень рад, что мне довелось сидеть рядом с вами, но я готов для вас на жертву и потому охотно поменяюсь с бароном.

Остальные спектакли они сидели рядом.

ШАЛЯПИН И ГЛАЗУНОВ

В парижском театре «Опера комик» задумали поставить «Князя Игоря» с участием Шаляпина. По желанию Шаляпина, ставить эту оперу пригласили меня, а в качестве музыкального руководителя и консультанта был привлечен Александр Константинович Глазунов, являющийся, как известно, редактором

этой оперы. Перед началом репетиций у Шаляпина состоялось заседание, посвященное предстоящей постановке. Одним из существенных вопросов была переделка тесситуры партии Кончака, которая для Шаляпина была низка. В этой опере Шаляпин пел одновременно две роли: Галицкого и Кончака. Делалось это по указаниям и под непосредственным наблюдением А. К. Глазунова [4]. Зная экспансивность Шаляпина и его веру только в свой авторитет, я был поражен тем вниманием, с которым он относился к указаниям А. К., принимая их безоговорочно, без всяких возражений. Это было столь необычно, что поразило всех, привыкших к тому, что Шаляпин редко считался с чужим мнением. Но таким был, очевидно, его пиетет к имени Александра Константиновича. Однажды Шаляпин обратился к А. К. с просьбой переделать для него баритоновую партию Грязного в опере Римского-Корсакова «Царская невеста». А. К. ответил уклончиво. «Мне, собственно говоря, не совсем улыбается мысль о переделке того, что было сделано таким большим композитором, как Римский-Корсаков, — сказал он, — но я подумаю. Когда мы вернемся домой, я кое с кем посоветуюсь, и если не встретится принципиальных препятствий, то я готов исполнить вашу просьбу. Но здесь ни в коем случае...».

После совещания мы остались обедать у Шаляпина, где присутствовал также С. В. Рахманинов. Во время обеда А. К. произнес речь, обращенную к хозяину дома, в которой он решительно настаивал на возвращении Шаляпина и Рахманинова в родные края. С глубоким вниманием слушали мы вдохновенные слова Александра Константиновича.

Как игла, врезалась в мою память следующая фраза Глазунова. Он сказал:

— Дорогой Федор Иванович! Где бы мы ни были за пределами нашей Родины, мы обязаны делать наше русское дело. Мы с вами, так сказать, являемся послами духа не официального назначения.

После этого Шаляпин, подняв свой бокал, сказал:

— Я подымаю свой бокал за процветание моей Родины, за всех тех, кто ведет Россию к будущей, как море, свободной жизни.

— К этому тосту горячо присоединился также С. В. Рахманинов. Затем Шаляпин с чувством сказал:

— Ну что ж, пусть мой друг Алексей Максимович Горький потребует, и я немедленно поеду к своему народу.

Для всех присутствующих было ясно, что это не фраза, и если бы не болезнь Алексея Максимовича, которого я по поручению Шаляпина должен был просить сменить гнев на милость и сделать первый шаг к примирению, то Шаляпин был бы с нами.

ПОСЛЕДНИЕ ПИСЬМА

При прощании Федор Иванович просил написать ему обо всем, что происходит в России. Возвратившись в Ленинград, я немедля написал ему и приложил письмо нашего общего друга Леонарда Пальмского. На это я и Пальмский получили ответ *.

* Письмо Ф. И. Шаляпина А. М. Давыдову и Л. Л. Пальмскому публикуется в т. 1 наст. изд., с. 463.

После этого письма мною было получено от него еще много писем, вплоть до его заболевания в 1938 году. Эти письма, к сожалению, остались в Ленинграде, когда я эвакуировался в 1941 году.

Подробное извещение о смерти Шаляпина было получено в апреле 1938 года от Михаила Кашука, пианиста, бывшего администратором Шаляпина в последние годы.

«Мой дорогой Саша! Спасибо за письмо. Мы не можем до сих пор в себя прийти от этого тяжелого удара. Ф. И. долго болел, врачи давно предсказывали скорый конец, но мы, несмотря на это, надеялись, и теперь не можем примириться с ужасной правдой...

Похороны мы ему устроили поистине шаляпинские. Никогда ни один артист, ни один общественный деятель не был окружен таким *всеобщим* почетом... Отклики получались и продолжают получаться буквально со всех концов земного шара. Ты просишь рассказать тебе о болезни и кончине. К нему подкралась какая-то болезнь крови, которую французские врачи называют «leucemie aigu» (острое белокровие), очень редкая вообще, а в его возрасте небывалая. Случаев выздоровления от этой болезни не бывает...

Последние 2—3 недели наш дорогой больной очень страдал, а в последний день (12 апреля) страшно мучился. Умер он в 5 с четвертью часов пополудни, во сне, усыпленный наркотиками для избавления от страшных мучений. Сознания он не терял, но о том, что умирает, как будто не знал.

Будь здоров, давай знать о себе.

Твой Миша».

Это письмо было написано на бланке, извещавшем о предстоящем чествовании Шаляпина в связи с его пятидесятилетним юбилеем...

Ю. М. ЮРЬЕВ

Ф. И. ШАЛЯПИН

I

Осенью 1895 года, в начале сезона, М. И. Долина, популярная тогда артистка Мариинского театра, обладательница прекрасного контральто, устроила спектакль с благотворительной целью в необыкновенно уютном и красивом летнем Петергофском театре. Своим внутренним видом и убранством Петергофский театр мало чем отличался от Эрмитажного театра при Зимнем дворце. Выстроен он был из дерева и незадолго до империалистической войны, к сожалению, сгорел до основания.

В то время Петергоф был резиденцией петербургской аристократии, стремившейся на лето поближе к «Александрии», где летом проживала царская семья. Спектакль носил парадный характер, и немудрено, что зрительный зал был переполнен представителями двора во главе с великими князьями, помещавшимися в литерных ложах.

Программа была сборная: давали «Тяжбу» Гоголя с К. А. Варламовым и П. М. Медведевым, одноактную пьесу Чернышева «Жених из долгового отделения» с В. Н. Давыдовым в главной роли и «Вечер в Сорренто» Тургенева с Н. С. Васильевой, М. Г. Савиной, П. Д. Ленским и мною. А затем — концертное отделение при участии оперных и балетных артистов Мариинского театра.

В данный вечер мне, между прочим, запомнился один эпизод, может быть, и незначительный сам по себе, но весьма характерный, как бытовой штрих тогдашнего Петербурга.

В одном из антрактов пришли за кулисы великие князья. Всех участвующих, как это полагалось в таких случаях, пригласили на сцену. Великие князья стали «обходить» группы актеров и, выражаясь в стиле газетных отчетов того времени, «милостиво беседовать с ними».

Великий князь Владимир Александрович, увидев Варламова, с присущей ему своеобразной манерой говорить отрывисто, напоминавшей подачу военной команды, своим низким хрипловатым баском обратился к Константину Александровичу:

— А-а! И Варламов здесь?.. Как это вы? В такую жару?

Варламов, по своему обыкновению, густо покраснел, почему-то смутился и, как мне тогда показалось, подобострастно, каким-то сладкостно-жалостным высоким тенорком ответил:

— Что делать, ваше императорское высочество, — доброе дело!!

— А-а! Доброе дело, доброе дело!.. Скажите, пожалуйста... Святой человек... Святой человек! Господа, Варламов святой человек... Молитесь на него! — и, шутливо крестясь на Варламова, великий князь Владимир Александрович с громким смехом отошел от него.

Помню, эта сцена произвела на меня неприятное впечатление. Поведение Варламова и его тон не вязались в моем представлении с достоинством артиста. Я недоумевал, почему он так теряется перед сильными мира сего? Неужели не понимает, кто он сам? Неужели не сознает, что он — Варламов?

Впоследствии, когда я ближе ознакомился с Петербургом, узнал его нравы и обычаи, я стал менее удивляться подобным сценам: они были в порядке вещей столичного обихода.

Спектакль, о котором идет речь, сам по себе ничего экстраординарного не представлял. Спектакль как спектакль: участие в нем одновременно крупнейших мастеров сцены — не диковина в ту пору. И мне едва ли пришлось бы упомянуть о нем, если б он не послужил поводом к моему знакомству с человеком, который с первой же нашей встречи заставил обратить на себя внимание и заинтересоваться им.

На другой день после этого спектакля я зашел за какой-то справкой в контору императорских театров, помещавшуюся как раз против Александринского театра, на углу улицы Росси.

В первой комнате, весьма комфортабельной и опрятной, за красивой, во всю длину комнаты, балюстрадой под красное дерево, за большими столами сидели чиновники конторы. Я подошел к одному из них, моему однофамильцу, что, по-видимому, его очень занимало, так как он иначе не называл меня, как «мой тезка». «Тезка» мой был человек общительный, обязательный, любезный и к тому

же словоохотливый. Около него постоянно группировались какие-то посетители, и обычно, помимо дела, вели с ним приватные разговоры. Тут можно было услышать и самый новейший анекдот и узнать злободневные новости.

И на сей раз мой «тезка» оказался не в одиночестве. Я застал его беседующим с незнакомыми мне людьми, среди которых заметил сидящего в непринужденной позе молодого человека с длинными белокурыми волосами, прямыми прядями закинутыми назад. Было что-то типично русское во всем его облике. Не то прямо из глубокой провинции, не то просто деревенский парень. Никакого городского налета не чувствовалось в нем — веяло от него природой, нашей матушкой Русью, черноземом.

При беглом взгляде лицо его не представляло ничего примечательного — такие часто встречаются у нас, особенно в средней полосе. Но, приглядевшись пристальнее, вы невольно обращали внимание на подвижность его лица и живые выразительные глаза, в которых необычайно ярко отражалась быстрая смена впечатлений.

Впоследствии я не раз мог наблюдать какую-то особую, я бы сказал, «жадную» его манеру слушать собеседника. На его лице отпечатлевалась каждая мысль, каждая фраза, чуть ли не каждое слово говорящего с ним. Он как бы впивался в собеседника, дополнял, иллюстрировал своим лицом все, что слышал от него. При этом я заметил одну характерную и оригинальную его особенность, чаще всего проявлявшуюся, когда он сам что-либо с увлечением рассказывал. Эта особенность заключалась в том, что у него в таких случаях как-то своеобразно раздувались ноздри, что обнаруживало в нем несомненную энергию и придавало еще большую живость его лицу.

Одет он был неважно. Мешковатый черный суконный сюртук, такие же брюки, черный распущенный мягкий галстук, завязанный широким бантом с длинными концами, как тогда любили носить художники-живописцы. На всем — налет провинциализма.

На первый взгляд его можно было принять, скорее, за семинариста-бурсака. Высокий, белобрысый, тогда еще весьма несуразный детина с простецкими манерами и низким, приятным голосом, с привычкой, как у многих певцов, говорить «на диафрагме».

Разговаривая с моим «тезкой», я заметил, что этот мой незнакомец все время с каким-то особым любопытством, очень пристально вглядывается в меня.

Когда, получив необходимую справку, я собрался было уходить, он вдруг обратился к моему однофамильцу:

— Да познакомьте же нас, черт возьми!.. Я все ждал, что вы догадаетесь это сделать, а вот теперь мне самому приходится быть навязчивым!..

— Ах, простите!.. Я совсем упустил из вида, что вы незнакомы, — стал извиняться мой «тезка», и назвал мне фамилию молодого человека, которую я, по правде сказать, не разобрал, в силу чего все еще продолжал оставаться в неведении, с кем именно меня познакомили.

А мой новый знакомец начал распространяться о вчерашнем спектакле. Говорил он с большим увлечением, постоянно пересыпая свою речь своеобразными выражениями, так, в сущности, гармонировавшими с его внешностью. То и дело

слышались, например, такие слова: «понимашь» вместо «понимаешь», или «мил-человек», и все в таком роде.

— Вчера я был в Петергофском театре... Смотрел вас и сразу узнал... Какой чудесный спектакль!.. Особенно мне понравилась тургеневская вещица... Тургенев! Вот, шут его побери, так писатель!... Понимашь, мил-человек, — обратился он к моему однофамильцу, — Италия, Сорренто, вдали Везувий, луна, гитара, серенада, и на фоне всего тут тебе влюбленная парочка... Дьявольски красиво!.. Так потянуло меня в этот благословенный край!.. А главное, у этого шельмы Ивана Сергеева все в точку!.. Можно было и засахарить. Ничего подобного... никакой тебе конфеты!.. — вот, приблизительно, что и как он тогда говорил.

Тургеневым, по-видимому, он увлекался: сразу после этого перешел на Тургенева вообще и говорил о его произведениях и характере его творчества с таким пониманием и знанием данной эпохи и так тонко разбираясь во всем, что, глядя на него, казалось бы, мало тронутого культурой, невольно приходило в голову: откуда у него сие?..

Говорил он сдержанно, непосредственно, самобытно, свежо, всецело от себя, — никакого влияния со стороны. Лицо его в это время необыкновенно одушевлялось, глаза горели каким-то блеском, быстро сменяя свое выражение. Видно было по всему, что перед вами не банальный человек.

Тут же он поведал, как зародилась в нем страсть к театру. С большим юмором рассказал, как с самого раннего детства его тянуло к театру, даже само здание театра, в которое он еще ни разу не проникал, как-то особенно его интриговало. Ему всегда казалось, что там совершается что-то загадочное, необыкновенное, но попасть туда ему, не имевшему копейки за душой, не представлялось никакой возможности.

Тем не менее желание его было так велико, что он однажды решился пробраться туда «зайцем». Мальчик он был шустрый, подкараулил момент, когда при входе столпился народ, в тесноте незаметно прошмыгнул и, забравшись на галерку, занял свободное место на первой скамейке.

Вид зрительного зала сразу поразил его: ничего подобного он не ожидал! Ему показался он тогда таким роскошным, волшебным, совсем не похожим на действительность, а скорей, как в сказке или во сне. Подняли занавес — давали историческую пьесу Островского, хорошо не помню какую, — кажется, он назвал «Козьма Минин-Сухорук» [1]. Происходящее на сцене так поразило и увлекло его, что он положительно забыл все на свете. Облокотясь на барьер галерки, он сидел, как зачарованный, и не заметил, как от переживаемого волнения запустил в рот большой палец, от чего из его широко раскрытого рта из-под пальца потекли слюни и падали на чью-то голову сидящего в партере. Озадаченный потерпевший, поняв, откуда сие орошение его лысины, поднял скандал, и раба божьего — виновника злополучного водопада — капельдинеры схватили за шиворот и вытолкали вон из театра. Такой постигнувший его афронт, однако, не охладил у мальчугана пыла к театру, и он, несмотря ни на что, все же всеми правдами и неправдами постоянно стремился попасть в него и так пристрастился, что стал завсегдатаем театра.

— И вот, в конце концов, теперь я сам служитель Мельпомены! Мог ли я тогда помышлять об этом?... — закончил свой рассказ наш собеседник.

При прощании он обратился ко мне с просьбой:

— Нельзя как-нибудь достать контрамарку в ваш театр? Я и теперь люблю драму больше всего... Но к вам так трудно проникать!..

Разумеется, я ему обещал, и мы условились, что на ближайший спектакль «Гамлета» он придет ко мне за кулисы, и я его устрою.

Уходя, я отвел в сторону своего «тезку» и спросил:

— Кто это? Удивительно интересно говорит, а с виду простачок?..

— А это наш молодой певец — Шаляпин, только что принятый на Мариинскую сцену... Бас... Говорят, с недурным голосом...

— Вот как?! А я по внешнему виду, по правде сказать, сначала принял его за хориста, взятого в театр из синодального хора певчих!..

Через несколько дней, как мы и условились, перед спектаклем «Гамлета», в котором я играл роль Лаэрта, когда я гримировался, ко мне в уборную, помню, очень робко, вошел мой новый знакомый — Шаляпин. Я вручил ему заранее заготовленную контрамарку. Получив ее, он попросил разрешения заходить ко мне в антрактах.

Гамлета в тот вечер играл Дальский.

Дальский очень понравился Шаляпину, и в одном из антрактов я познакомил их.

II

Шаляпин очень увлекся игрой Дальского. Они быстро сдружились и стали почти неразлучны. Дальский жил тогда на Пушкинской улице, в меблированных комнатах «Пале-Рояль». Бывая часто у Дальского, я постоянно встречал у него Шаляпина. Вскоре они уже были на «ты». Впоследствии и Шаляпин поселился в тех же меблированных комнатах, где жил Дальский.

Их сблизили общие интересы. Оба одаренные, увлекающиеся. Творческие начала у обоих были очень сильны. На этой почве возникали всевозможные планы, мечты, горячие споры... Да что греха таить, — надо сознаться, и кутнуть были оба не прочь!..

Тогда Шаляпин был лишь начинающим певцом, подающим надежды. Он не обрел еще как следует себя, но уже мечтал стать не только хорошим певцом с красивым голосом, но и настоящим артистом, соединить вокальную сторону исполнения со сценическим воплощением образа, создавать характеры, — словом, стремился быть одновременно и певцом и драматическим актером, о чем в то время за редким исключением мало кто заботился на оперной сцене, где главным образом культивировался так называемый «звучок» (по выражению того же Шаляпина), или в лучшем случае стремились умело и свободно двигаться на сцене, ограничиваясь общепринятыми специфическими оперными приемами.

Шаляпин мечтал о другом. Его сближение с драматическими актерами при его давнишней тяге к драме, несомненно, еще ближе подводило его к такой затаенной цели. Вот почему он стал столь частым посетителем Александринского театра и так внимательно следил за игрой драматических актеров.

Он поклонялся Дальскому и, уверовав в его авторитет, постоянно пользовался его советами, работая над той или другой ролью, стараясь совершенствовать те партии, которые он уже неоднократно исполнял, стремясь с помощью Дальского

внести что-либо новое, свежее и отступить от закрепленных, по недоразумению именуемых традициями форм, не повторяя того, что делали его предшественники.

Но каждый раз, когда молодой Шаляпин пытался что-либо сделать в этом направлении на Мариинской сцене, его попытки терпели неудачу: режиссеры его одергивали.

Помню, он рассказывал, как на репетиции «Фауста», когда он хотел в роль Мефистофеля внести что-то свое, режиссер О. О. Палечек, отличавшийся большим консерватизмом, тотчас же его грубо остановил:

— Что вы еще разводите тут какую-то игру? Делайте, как установлено! Были и поталантливее вас, а ничего не выдумывали! Все равно лучше не будет!..

И ему приходилось покоряться.

Но тем не менее Шаляпин не прекращал своих занятий с Дальским в надежде, что когда-нибудь задуманное и осуществится.

В те годы в большом распространении были благотворительные концерты. Каких-каких тогда не бывало: и в пользу недостаточных студентов университета, гимназий, институтов, всевозможных землячеств!.. Артисты на них выступали бесплатно. Нас постоянно приглашали на них, иногда даже приходилось выступать в один и тот же вечер по нескольку раз, перекочевывая из одного помещения в другое. Нас доставляли на эти концерты в наемных каретах. Они не отличались комфортабельностью. Подавались какие-то дребезжавшие, запряженные клячами рыдваны. А так как Дальский, Шаляпин и я жили в одном районе, то часто нам приходилось ездить в одной карете вместе (я снимал тогда маленькую квартиру на Ямской улице, в которой до меня жил любимый мною актер — И. П. Киселевский).

В связи с этими концертами мне припоминается один случай, который в настоящее время можно принять и за анекдот. С бесподобным юмором о нем рассказывает сам участник этого «qui pro quo» — Василий Иванович Качалов.

Василий Иванович Качалов — тогда студент Петербургского университета Шверубович — оказался как-то одним из распорядителей такого вечера в пользу недостаточных своих однокашников. На него легла миссия доставить на концерт Дальского, давшего согласие на свое участие.

Вот Василий Иванович и направился в пресловутой карете за Дальским. Но Мамонт Викторович то ли был не в духе, то ли ему нездоровилось, а может быть, просто было лень, — но только ехать отказался.

Огорченный Василий Иванович стал его уговаривать:

— Как же это так, Мамонт Викторович? Вы стоите на афише... Вас только одного и ждут... Вы — гвоздь нашего концерта, главная приманка... Если вы не приедете — скандал!.. Потребуют деньги обратно!..

— Не потребуют!.. это благотворительный концерт... Не уговаривайте, все равно не поеду, — категорически заявил Дальский. — И затем — вот что: я вам дам вместо себя певца... Хотите?..

— Не нужно нам певца!.. Нужны вы, Мамонт Викторович!.. Ну как я приеду без вас?.. Мне хоть на глаза не показывайся!..

И, не дождавшись согласия распорядителя вечера, Дальский стал звать из соседней комнаты своего протеже:

— Федор Иванович!.. Поди сюда! Скорей!..

И на его зов выходит, как рассказывает Василий Иванович Качалов, какой-то долговязый, белобрысый детина в растрепанном виде, не внушающий к себе никакого доверия.

«Неужто мне везти такого вместо Дальского?» — подумал про себя Василий Иванович.

— Вот он и заменит меня... Познакомьтесь: Шаляпин!

Покладистый певец охотно соглашается, не замечая кислого лица Василия Ивановича Качалова, приехавшего за Дальским. Но делать нечего: скрепя сердце, пришлось примириться.

Вот едут они в карете... Один сосредоточенный и постоянно пробует голос, другой недовольный... Отвернулись друг от друга, напоминая двуглавого орла, — смотрят в разные стороны, молчат.

— Вот вижу, — вспоминает Василий Иванович, — мой попутчик открывает окно кареты и, грубо выражаясь, харкнув, плюет через него. Раз, другой, третий — откашляется и плюнет, и так почти всю дорогу... Я с ужасом наблюдал эту картину и думал: кого же это я везу?!

Когда ввели в артистическую вместо Дальского какого-то Шаляпина, недовольство было полное. Студенты-распорядители набросились на Василия Ивановича и начали упрекать его за то, что он не сумел уговорить Дальского.

Шаляпина встретили не очень любезно, и он, несомненно, замечал недовольные косые взгляды, направленные на него со стороны молодых хозяев, а потому волновался вдвойне... Изредка пробуя голос, он все время нервно ходил из угла в угол, как белый медведь в клетке...

Настала очередь и ему выступать... Громко откашлянувшись, стал подниматься на эстраду... Его — тогда еще мало известного публике — встретили молчанием.

Но вот он пропел одну вещь... Видимо, понравился... Пришлось петь «на бис», потом еще и еще. Долго его не отпускали, все требовали бисировать. Каждый номер сопровождался шумными аплодисментами. Успех громадный, для всех неожиданный. Приняли его, как говорится, «на ура».

С тех пор Шаляпин стал желанным в каждом благотворительном концерте. Редко какой из них обходился без его участия. Его, что называется, стали разрывать на части, таскали по всем залам Петербурга, что, надо сказать, немало способствовало его популярности.

Таким образом, раньше Дальскому и мне приходилось ездить на эти концерты вдвоем в присылаемом за нами рыдване, часто рассчитанном на двоих, а теперь к нам присоединился и Шаляпин, детина внушительный... Но ничего не поделаешь; в тесноте, да не в обиде!..

На этих вечерах я обыкновенно читал «Василия Шибанова» Алексея Толстого. Шаляпин постоянно меня слушал. Его почему-то интересовало то место «Василия Шибанова», где фигурирует Грозный. Он даже выучил весь этот кусок наизусть и не раз принимался цитировать его. И вообще, как я припоминаю, его уже тогда всегда занимал образ Грозного, как будто он предвкушал своего Грозного из «Псковитянки».

После таких концертов мы все втроем отправлялись в излюбленный нами ресторан Лейнера, а то торопились поскорей закончить наши выступления с целью не позднее двенадцати часов поспеть на чай к писательнице Зое Яковле-

вой. Суть в том, что у Зои Яковлевой, жившей на Фонтанке у Чернышева моста, в новом доме Елисеева, было проведено электричество, в то время явление редкое в частных квартирах (тогда электрическое освещение было внове и только что заводилось в Петербурге). А у Зои Яковлевой электричество было... Правда, горела лишь одна лампочка и притом без всякой арматуры, а просто так, спускалась на зеленом шнуре с помощью блока над обеденным столом, — но и то хорошо: все-таки не керосин, а электричество!

Вот нас и занимало — пить чай при электричестве... Но надо было во что бы то ни стало поспеть застать его, так как электричество горело только до половины первого. Ровно в половине первого лампочка начинала мигать... Это означало: готовь керосин — и через несколько минут после мигания лампочка потухала.

Нас почему-то необыкновенно, чисто по-мальчишески забавляло непременно застать эту горевшую лампочку в уютной столовой Зои Яковлевой.

Зоя Яковлева была писательница, что называется писательница «с позволения сказать». Сочиняла пустяки, сентиментальные салонные вещички, а воображала, что пишет что-то вроде стихотворений в прозе. У нее всегда так: он и она, он любит ее, она любит его, он робок, таит в себе, не изъясняется, она страдает и т. д. — и все в таком роде... Словом, — дамская стряпня... Но как-никак — ее все же печатали...

Необычайно жизнерадостная, общительная, подвижная, она любила искусство, театр. Ее всегда можно было встретить на всех премьерах, больших концертах, вернисажах. Умела окружать себя интересными людьми... По вечерам почти ежедневно собирался у нее народ. Тут можно было встретить художника, писателя, артиста — музицировали, декламировали и пели. Не то чтобы тебе какой-нибудь салон м-м де Сталь, а так запросто... Чай с бутербродами — и милое общество. И она, хозяйка, довольная, приветливая, такая некрасивая, маленькая, кругленькая, как просвирочка, но необыкновенно милая, добрая, симпатичная, радушная и культурная. Во всем: и в ней самой и в ее обиходе, было что-то архиспецифическое петербургское. Необыкновенно типичное явление для Петербурга того времени.

Вот это все вместе взятое и заставляло нас «тянуться» к ее одинокой электрической лампочке, зная наперед, что нас там ждет уют, радушное гостеприимство и что там мы непременно застанем интересный люд.

Каждый у нее чувствовал себя, как дома: обыкновенно после чая выступали кто во что горазд... Пел и Шаляпин. Но чаще тут уж пел Дальский, любивший петь в «своей» компании. Надо признаться, у Дальского голос был, говоря словами Чехова из его «Чайки», «пребольшой, но препротивный», и к тому же нередко подвирал. Музыкальное ухо Шаляпина не выдерживало подобного пенья: он резко срывался с места и принимался учить его. Дальский, привыкший считать себя метром молодого певца, не хотел внимать его указаниям, и на этой почве между ними возникали споры, доходившие подчас до ругани, чуть ли не до ссоры.

III

В ту пору Шаляпин на Мариинской сцене пел не часто. Он считался на положении молодого певца, и, следовательно, как говорится, его в ход не пускали. Там были свои басы — Стравинский, Серебряков, Корякин и другие, занимав-

шие привилегированное положение, и, само собою разумеется, им и давалось предпочтение. А Шаляпину, как новичку, оставалось лишь изредка дублировать их.

В те времена Мариинский театр обладал очень сильной труппой. Были прекрасные голоса. Наибольшим успехом пользовались среди женского персонала: Медея Фигнер, Больска, Куза, Мравина, Збруева, Славина, Долина, а среди мужского — Фигнер, Яковлев, Стравинский, Тартаков, Давыдов и бас Антоновский с необычайно сильным красивым голосом. И начинающему певцу нелегко было пробиться сквозь эту толщу первоклассных артистов.

Как это ни странно нам теперь, но в то время басы первенствующего положения никогда не занимали, и не они делали погоду в опере, а потому до поры до времени не пользовались особой популярностью и всегда до некоторой степени оставались в тени по сравнению с другими голосами. Это относилось даже к такому певцу, как Стравинский.

В опере так уж заведено издавна: тенора и баритоны — вот центр внимания публики. И они являлись главной приманкой и неизменными объектами неистовых оваций. Среди них, разумеется, свои кумиры.

В Мариинском театре тогда было два таких кумира — Фигнер и Яковлев. Про них установилась слава, что они не только первоклассные певцы, но и актеры. Такая слава, как мне кажется, лишь относительна. Правда, надо отдать им справедливость, они резко выделялись своим сценическим исполнением на общем фоне большинства своих собратьев, обыкновенно мало заботившихся о воплощении изображаемого образа. Но вместе с тем они все же были далеки от тех требований, которые мы теперь предъявляем к оперным артистам.

Оба они — Фигнер и Яковлев — изящные, стройные, великолепно держались на сцене, прекрасно носили костюм и в совершенстве владели своим телом. Они щеголяли эффектными позами, виртуозным актерским темпераментом и строго рассчитанной пластикой. Словом, демонстрировали красивые манеры «оперной игры», подчас достигая и настоящего артистического подъема, как, например, Фигнер в заключительной сцене перед убийством Кармен. А рядом с этим тот же Фигнер, носивший бородку в жизни, часто пел Ленского со своей бородкой — ему жалко было расстаться с ней даже тогда, когда этого требовала необходимость... И что же? Публика настолько мало была избалована актерской игрой в опере, что подобный анахронизм не казался ей уж таким большим нонсенсом, и она свободно примирялась с недопустимой, казалось бы, вольностью своего любимца, благо вокальная сторона его исполнения стояла на большой высоте.

Таков художественный уровень тогдашнего Мариинского театра, по праву считавшегося образцовым по составу блестящих певцов-вокалистов, но заставлявшего желать большего в отношении актерской игры. В таком состоянии и застает его молодой Шаляпин, ставивший перед собой куда более значительные и сложные задачи, нежели его современники. Он, по его словам, всегда любил драму превыше всего, «тянулся» к ней и положительно «пропадал» в Александринском театре, внимательно следя за игрой первоклассных артистов, которыми тогда была так богата наша труппа. Ему хотелось взять от них все возможное и в какой-то мере применить для своего дальнейшего творчества, дабы осуществить затаенную мечту — стать, помимо певца, и актером в опере.

Нелегко было Шаляпину на первых порах идти по этому пути. Прежде всего ему мешала его неопытность. Он еще не знал хорошо самого себя, всех своих данных, возможностей. Он медленно и робко, если так можно выразиться, ощупывал себя, прежде чем обрести веру в свои силы. К тому же и условия первых шагов его на сцене были в высшей степени неблагоприятны. Он не встречал сочувствия к своим попыткам прорваться сквозь царивший консерватизм, и, следовательно, трудно было ему, еще мало искушенному, не имеющему достаточной практики, применять задуманное им, тем более что он сам не вполне был уверен в своей правоте. А потому вот именно эта-то сторона его исполнения, актерская, которую он так лелеял, как раз больше всего у него и хромала.

Мы с Дальским постоянно ходили его слушать. Пел он прекрасно, но играл, надо прямо сказать, плохо: не владел своей фигурой, жестом, чувствовалась какая-то связанность, но и в то время уже ощущались некоторые проблески настоящего творчества.

Как-то он попросил меня прийти на генеральную репетицию оперы Направника «Дубровский», где он пел старика Дубровского, и сделать ему указания по поводу его игры.

Пел он, как всегда, прекрасно, но игра оставляла желать многого — не умел справляться со своей фигурой, как будто бы все время стеснял его высокий рост, и не знал, куда девать руки, они ему мешали.

После первого же акта, где кончается его роль, я зашел к нему в уборную.

— Ну как?..

— Все бы хорошо, Федя, если б ты умел справляться с руками.

— Да-да, мешают, черт их подери!.. Не знаю куда их деть... Болтаются, понимаешь, без толку, как у картонного паяца, которого дергают за ниточку... Видно, никогда с ними и не сладишь!

— А вот что, Федя, — посоветовал я ему. — Постарайся их больше ощущать, не распускай их так, держи покрепче... А для этого на первых порах возьми спичку и отломи от нее две маленькие частички — вот так, как я сейчас это делаю, — и каждую из них зажми накрепко между большим и средним пальцами. Так и держи, они не будут заметны публике. Ты сразу почувствуешь свои руки, они найдут себе место и не будут, как плети, болтаться без толку. А главное, чтобы не думать, куда их девать. А потом привыкнешь — станешь обходиться и без спичек...

Он попробовал.

— Да-да!.. Ты прав... Совсем иное ощущение!..

Это было весной 1896 года. А на летние месяцы Шаляпин был приглашен в Нижний Новгород в оперную антрепризу С. И. Мамонтова, организованную на время Всероссийской выставки 1896 года, которая, как известно, была устроена с большим размахом.

IV

Савва Иванович Мамонтов из купеческой среды, но уже иной складки, иных взглядов, иной культуры, чем многие из его современников того же сословия. Мамонтов был меценат, отдававший свои средства на высокие культурные цели

и задачи, вполне понимая их огромное воспитательно-образовательное значение. Созданный Мамонтовым в Москве оперный театр стоял особняком. У этого оперного театра было свое художественное лицо, и руководился он крупным человеком, которому задачи искусства были близки и дороги.

С. И. Мамонтов привлекал к себе все молодое и более или менее даровитое, будь то художник-живописец, композитор, певец или балетный артист. В его труппе находились такие крупные певцы, как Цветкова, Любатович, Петрова-Званцева, Секар-Рожанский, Соколов, Оленин, Шевелев и другие. Помимо выдающихся актеров Мамонтов сумел привлечь и заинтересовать своим театром и выдающихся художников, которые принимали в нем самое близкое участие, — в частности Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, Врубеля, Малютина. Названная группа знаменитых художников не ограничивалась лишь писанием декоративных полотен, но была органически спаяна с жизнью театра. Ничего подобного не было ни в одном театре того времени.

Вот в такую среду и такую атмосферу, созданную Мамонтовым, и попадает молодой Шаляпин, на которого в Петербурге никто серьезного внимания не обращал. А Мамонтов сумел «угадать» Федора Ивановича Шаляпина и показать его во всю ширь его огромного национального дарования.

Мамонтов сразу почуял, во что может вылиться этот молодой артист, и очень тонко и мудро подошел к нему как к человеку, стал культивировать в нем прежде всего художественное начало, которое он почувствовал и разгадал в нем. Наблюдая Шаляпина, он понимал, что для такой одаренной натуры должны быть и особые условия. Он видел, что этот молодой артист еще не знает себя и что он в достаточной мере не осознал, какое исключительное явление он может собой представлять, если дать правильное и полное развитие всем его возможностям. Но он еще не вполне уверовал в себя. А без этой веры такой взыскательный художник, как Шаляпин, никогда не решится вскрыть все то, что пока еще только таилось в нем.

Надо было во что бы то ни стало убедить его, что он не что иное, как Шаляпин, и что он имеет полное право в своих дерзаниях.

С. И. Мамонтов бережно стал подводить Шаляпина к этой цели. Он начал с того, что окружил его людьми высокой культуры и одаренности. Васнецов, Серов, Коровин, Врубель — все они заинтересовались молодым дарованием и всячески способствовали его художественным стремлениям. Давали советы, снабжали его всевозможными историческими материалами — чем, в частности, занимался В. О. Ключевский, — развивали вкус и расширяли его горизонты. А. В. Амфитеатров и В. М. Дорошевич, посвящая ему свои критические статьи, раскрывали ему глаза на себя [2]. Внушали ему постоянно, кто он и что он собой представляет. И он, наконец, уверовал в себя и начал крепнуть в своем сознании и чувствовать почву под ногами.

Успех его в Нижнем был громаден: Нижний был как бы преддверием его славы.

О нем заговорила Москва, заговорил и Петербург.

Осенью, по окончании летнего сезона, Мамонтову уже не хотелось отпускать Шаляпина от себя в Петербург, он стал уговаривать его оставить императорскую сцену и перейти к нему в Москву.

И вот осенью 1896 года, перед началом сезона, как-то еду я на извозчике по Садовой и на углу Невского и Садовой, против Публичной библиотеки, встречаю, также на извозчике, Шаляпина.

Мы остановились. Шаляпин кричит мне с пролетки:

— Юрчик (так он меня всегда звал), знаешь, я хочу уходить с императорской сцены!..

— Как так?..

— Да вот, видишь ли, очень много соблазнов...

— Ну, Федор, — ответил я, — соблазны — соблазнами, уйти с императорской сцены легко, а вернуться куда труднее. Обдумай!

— Так-то так! Понимаю!.. Конечно, вопрос не легкий... Но много есть обстоятельств... А вот что... загляни сегодня вечером ко мне — поговорим!..

Я обещал, и вечером был у него. Он мне рассказал, в какой обстановке работал, с какими людьми встретился, и как много они ему дали как художнику, и насколько обогатили его как человека. Только с такими людьми, только в общении с ними он мыслит дальнейшую свою артистическую деятельность и т. д.

Рассказывал он в своей обычной манере — красочно, сочно, живо, увлекательно, не упускал подробностей, а некоторые сценки, где главным образом фигурировал он сам, изображал в лицах, отдавая дань присущему ему юмору. Был радостен, полон жизни, чувствовалось, что весь он охвачен подъемом. Так окрылили его успех и ожидаемые им впереди радужные перспективы. По всему видно было, что он душой и всеми помыслами там.

И он был прав: лучших условий для осуществления своих художественных замыслов ему не найти! Разве он встретит к себе такое отношение на Мариинской сцене! Разве он будет окружен такой атмосферой, какую сумел создать в своем театре Мамонтов?

И я больше его не отговаривал, тем более, что тут еще вкрапилссь одно обстоятельство и уже чисто личного свойства, — под конец он мне признался.

— Помимо всего, я там, у Мамонтова, влюбился в балерину... Понимашь?.. в итальянку... Такую рыжую... Ну, посуди — она там будет, в Москве, у Мамонтова, а я здесь!.. А?..

— Ну, уж тут советовать нельзя... Это твое дело, интимное, — и решать тебе одному!..

Словом, я понял, что он уже решил покинуть императорскую сцену и поступить к Мамонтову.

Так оно и случилось: Шаляпин внес неустойку за нарушение контракта с Дирекцией императорских театров, покинул Мариинский театр и переехал в Москву в оперу Саввы Ивановича Мамонтова.

V

С тех пор я довольно долго не встречался с Ф. И. Шаляпиным. Попав в исключительные условия, о которых может только мечтать каждый художник, Шаляпин в Мамонтовском театре, окруженный всяческим вниманием и поддержкой людей примечательных в области искусства, почувствовал себя, наконец, Шаляпиным и, говоря фигурально, уже твердым резцом стал создавать свои шедевры.

Слава его росла не по дням, а по часам. За ним уже такие создания, как Борис Годунов, Грозный из «Псковитянки», Олоферн из «Юдифи», Сальери. Он уже провозглашен гением.

Петербургские театралы начали специально ездить в Москву на спектакли с участием Шаляпина, а в 1898 и 1899 годах Мамонтовская опера приехала на гастроли в Петербург. Петербургская публика, проглядевшая в свое время Шаляпина, положительно ломилась в театр Консерватории, где гастролировала оперная труппа Мамонтова, и не жалела никаких денег, перекупая места у барышников, чтобы только попасть «на Шаляпина», теперь уже гения Шаляпина.

Потрясал он своим Борисом Годуновым. Говорить о его Борисе не приходится: он у всех в памяти, традиции его исполнения и теперь можно наблюдать на наших оперных сценах. В роли Грозного из «Псковитянки» Римского-Корсакова Шаляпин достигал величайшего искусства. Для показа своего вокального мастерства в этой партии так мало материала — в ней нет ни арий, ни показных моментов искусства «вокального». Но образ, характер, тип «царя Ивана» был дан резцом огромного художника. Один его въезд в Кремль верхом на лошади чего стоил, когда он на всем скаку, пригнувшись к гриве коня, врезался в толпу и обводил всех пытливо-пронизывающим, орлиным острым взглядом — как говорится, «по коже мороз»... Бурю оваций и аплодисментов вызывало его такое появление.

Он стал злобой дня в Петербурге — так тогда и говорили: «шаляпинские дни».

И петербургская публика воочию смогла убедиться, как за короткий срок двухгодичного своего пребывания в Москве у Саввы Ивановича Мамонтова молодой и малоопытный певец Шаляпин превратился в величайшего мастера, достигнувшего конечных вершин не только в области вокального искусства, но и в области актерского мастерства. Гениальность Шаляпина стала общепризнанной. Знаменитые слова Виктора Гюго: «Лишь гения душа растет со счастием» — как нельзя более в данном случае оправдались.

Впоследствии, а именно в 1899 году, по настойчивому домогательству В. А. Теляковского, тогда управляющего московскими императорскими театрами, а впоследствии директора всех императорских театров, Шаляпин возвратился на казенную сцену, но уже не в Мариинский театр, а в Московский Большой, и в Петербург приезжал только на отдельные гастроли. Слава Федора Ивановича Шаляпина росла все больше и больше, а благодаря его гастролям за границей очень скоро стала всемирной.

П. Н. МАМОНТОВ

ШАЛЯПИН И МАМОНТОВ

Еще задолго до организации художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде дядя Савва, твердо решив возобновить свое оперное театральное дело в Москве, присматривался к молодым оперным певцам, намечая состав будущей Русской частной оперы. Все годы, после закрытия своей первой антрепризы, он следил за оперными предприятиями в провинции, ездил в Киев и в Тифлис, зна-

комился с составом местных оперных трупп. На принятие окончательного решения его подтолкнули гастроли в Москве оперного Товарищества под управлением Прянишникова, дававшего спектакли в театре Шелапутина в сезон 1894 года. Это Товарищество впервые в Москве показало оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина и «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова. Дела у Товарищества были средние, конкуренция с императорским Большим театром оказалась ему не под силу.

Зимой 1894/95 года дядя Савва был в Петербурге по железнодорожным делам. Он увидел афишу Панаевского театра с объявленным «Демоном» А. Г. Рубинштейна. В партии Демона выступал в первый раз П. А. Лодий, служивший ранее в Русской частной опере Саввы Ивановича (в ее первый период). Дядя Савва очень ценил его. В особенности он отмечал его исполнение партии Дон Жуана в опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость», ариозно-речитативный стиль которой требовал тонкой музыкальности и осмысленной дикции.

Дядя Савва знал давнишнее желание Лодия спеть партию Демона и решил пойти его послушать, хотя и не одобрял этой метаморфозы. Впечатление после этого спектакля у дяди Саввы осталось хорошее, но не от Лодия. Об его исполнении он высказался коротко и неодобрительно. Обратил же на себя внимание дяди Саввы своей музыкальностью и красивым голосом бас Шаляпин, певший Гудала. Молодой, высокий, худой, он держался на сцене довольно уверенно. Савва Иванович со всей прозорливостью почувствовал богатые сценические способности этого юноши. При усиленной работе над голосом, еще слабо развитым на верхах, над повышением общей культуры, необходимой артисту-певцу, из него выйдет толк несомненный! «Пускай пока попривыкнет к сцене годика два», — сказал Савва Иванович, решив в дальнейшем привлечь его в свою труппу.

По просьбе Саввы Ивановича баритон И. Я. Соколов, певший в сезоне 1895 года в Панаевском театре и знавший лично Шаляпина, предложил ему на летний сезон службу в Русской частной опере, в которую он сам уже подписал контракт. Соколов помог молодому басу добиться разрешения Дирекции императорских театров выступать в Нижнем Новгороде в спектаклях Частной оперы без права именоваться артистом Мариинского театра.

Будучи прикован к Нижнему Новгороду, дядя Савва со свойственной ему энергией и практичностью решает использовать летний сезон как подготовительный к зимнему московскому. Сняв у Н. Н. Фигнера арендованный им городской театр, он собирает труппу, оркестр, хор, в чем деятельно ему помог М. Д. Малинин, участник Частной оперы с самого ее основания в 1885 году, обладающий красивым, сильным баритоном. Вступив в Частную оперу совершенно молодым, неопытным, он под заботливым наблюдением дяди Саввы стал вполне законченным певцом-артистом.

Из Москвы было перевезено все театральное имущество: бережно хранившиеся уникальные декорации работы друзей Мамонтова — художников, — костюмы, бутафория. По размерам сцены декорации не требовали переделки. 14 мая, в «царский день» (день коронации Николая II), было объявлено открытие театра; должна была идти опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»).

Шаляпин вместе с Соколовым и его женой Нума-Соколовой приехали в Нижний Новгород к сбору труппы, в начале мая. Сразу начались оркестровые репетиции.

Савва Иванович не пропускал ни одной из них, отрываясь от своих дел по выставке. Особое внимание он обратил на Шаляпина. Он подошел к нему осторожно, так как от природы поставленный голос Шаляпина, бархатистого, мягкого тембра, требовал еще много работы. Поэтому он назначил Шаляпину опытного концертмейстера и посоветовал ему начинать свой трудовой день исполнением упражнений. Правда, первое время Шаляпин был не очень этим доволен, считая себя вполне законченным певцом, легко владеющим голосом. Однако после нескольких бесед, сопровождающихся показом Саввой Ивановичем правильной постановки звука, Шаляпин осознал необходимость продолжать серьезно заниматься развитием и укреплением своего голоса.

В Абрамцеве или у себя в доме на Садово-Спасской, а позднее в своей гончарной мастерской на Бутырках дядя Савва часто садился за рояль и пел что-либо из любимых опер или просто русские романсы, итальянские песни. Слушая его пение, я поражался фразировке и дикционному мастерству, музыкальности и огромному темпераменту, с которым он исполнял каждое произведение. Любимым его романсом был «Старый капрал» А. С. Даргомыжского, пел он его с редким вдохновением.

Мне памятны занятия Саввы Ивановича с Шаляпиным в «большом кабинете» на Садово-Спасской или на квартире в Нижнем Новгороде во время художественно-промышленной выставки. Он показывал на примере, как надо спеть то или другое место партии, как надо ставить звук на верхних нотах, дышать и т. д. Он требовал от Шаляпина всегда ясной, выразительной дикции и осмысленной фразировки. Вначале Шаляпин увлекался «звучком». Савва Иванович в таких случаях его останавливал, требуя ровного, спокойного исполнения согласно указанию композитора. Надо сказать, что дикция Шаляпина, его умение преподнести фразу, каждое слово, осмыслив его, было исключительным от природы. Этим певческим качеством Шаляпина Савва Иванович всегда восхищался.

Пользуясь правами племянника «самого», я часто бывал на репетициях за кулисами и наблюдал работу Саввы Ивановича на сцене, особенно с Шаляпиным. Он не был уверен в том, что Шаляпин окончательно перейдет к нему, в Частную оперу, и решил сделать все для того, чтобы самородный шаляпинский талант достаточно развился и окреп, чтобы его уже не смогла заглушить рутина, царившая на императорской сцене.

Репетиций «Жизни за царя» было мало. На первом же прогоне, во время первой картины, из задних рядов партера раздался хрипловатый бас Мамонтова: «Федор Иванович, ведь Сусанин не был боярин!» (в дальнейшем Савва Иванович звал Шаляпина просто «Федор», «Феденька»). Это было единственное громкое замечание, сделанное им самолюбивому ученику. Первые спектакли «Жизни за царя» Шаляпин был еще несколько напыщен и величав, но потом это совершенно исчезло. Чувствовалось, что Шаляпин стал вдумываться в образ, чему, несомненно, дали толчок замечания Саввы Ивановича. Вокальное же исполнение было изумительно хорошо: ария «Чуют правду» звучала мягко, задушевно, и если бы не совсем твердые верхи, то можно бы сказать — идеально. Так оно и было уже в Москве. Драматизм исполнения Шаляпина трогал до слез.

Репертуар молодого артиста не был обширен: Сусанин, Мефистофель, Гудал, Гремин, Мельник — вот все, что знал молодой Шаляпин, начиная свою службу

на сцене Частной оперы [1]. В течение месяца Савва Иванович втягивал Шаляпина в работу, от которой тот не отказывался. Спев 14 и 15 мая Сусанина, Шаляпин 18-го пел Мефистофеля в «Фаусте» с одной оркестровой репетиции, без каких-либо указаний или поправок Саввы Ивановича. Он хотел видеть, что может Шаляпин дать самостоятельно в этой партии, сценически и вокально более трудной, чем партия Сусанина.

Савва Иванович был удивлен, увидав в Мефистофеле развязного молодого человека, певшего чуть ли не вполголоса, как-то про себя. Все арии были пропеты неуверенно, холодно, еле слышно. Сценически же исполнение было прямо смешно, но полно самоуверенности. Усиленное размахивание плащом, иногда совершенно не к месту, особенно в сцене у церкви, вызвало у публики даже смех. Это отметил в своей рецензии музыкальный критик газеты «Волгарь»[2]. Савва Иванович лукаво улыбался и говорил: «Подождите, увидите еще Федора».

На следующий день Савва Иванович назначил Федору Ивановичу уроки по роли Мефистофеля, с мизансценами. До открытия выставки оставалось почти две недели. Павильоны были готовы, и Савва Иванович мог посвящать театру больше времени. Если же почему-либо он не мог быть утром в театре, то уроки с Шаляпиным происходили вечером, в его свободные от спектаклей дни, на квартире, которую дядя Савва имел в Нижнем (на «Печорке»). Мне удалось наблюдать эти занятия несколько раз.

Помню как дядя Савва, показывая первое появление Мефистофеля, гордо выпрямил фигуру, и первая фраза «Чему ты дивишься?» звучала насмешливо. В этой фразе Савва Иванович передал властные и в то же время иронически-услужливые интонации Мефистофеля. Легко вбежав на сцену, Савва Иванович остановил концертмейстера, спел вступление и торопливыми шагами пошел обратно в партер, бросив на ходу Шаляпину: «Повторите».

Шаляпин как-то вырос, гордо поднял голову. Чувствовалось во всей его фигуре, в лице, в горящих глазах, что это действительно всесильный, властный, насмешливый, снисходительно предлагающий свои услуги сатана.

Несколько раз повторял Шаляпин слово «соблазнить», смысл которого ему долго не удавался. В дальнейшей сцене с Мартой в саду Шаляпин «переигрывал» — некрасиво изгибаясь от «дьявольского» смеха. Дядя Савва требовал меньше движений. «Все в мимике, на позе», — говорил он. В сцене с Валентином Савва Иванович скульптурно передавал гордую и в то же время как бы обессиленную фигуру Мефистофеля. Мимикой своего подвижного лица Савва Иванович показал ряд быстро меняющихся чувств: злобы, мучений, страха, презрения.

Заключительную фразу этой сцены: «Увидимся мы скоро! Прощайте, господа!» — дядя Савва пропел с явно выраженным сарказмом, ярко передав презрительно-насмешливую угрозу. В то же время чувствовалась твердая уверенность в своей силе, в своем могуществе. Надо было видеть, как Шаляпин жадно следил за каждым словом, за каждым жестом, движением лица режиссера, впитывая все указания — короткие, яркие и, как всегда, чрезвычайно доходчивые.

Савва Иванович представлял Мефистофеля торжествующим заранее свою победу над всесильным духом, издевающимся надо всеми лучшими проявлениями человеческой души.

Интересно было наблюдать за развитием Шаляпина, ростом его таланта под «деспотическим» режиссерским воздействием Саввы Ивановича. Смотря на его уроки, я вспоминал наши домашние спектакли и «дрессировку» молодежи в любительских спектаклях.

Уже к концу летнего сезона Шаляпин под руководством Саввы Ивановича дал нового Мефистофеля. В оригинальном костюме, сделанном по эскизам В. Д. Поленова [3], Шаляпин покорял всех без разбора слушателей и зрителей своим вокальным и сценическим образом.

В спетых за этот месяц партиях Гудала и Гремина Шаляпин показал красоту своего голоса и держался на сцене вполне осмысленно, спокойно.

Чувствовалось, что для него не проходили зря указания Саввы Ивановича, бросаемые иногда как бы случайно.

Партия Мельника в «Русалке», показанной в «васнецовской» постановке, была отделана Шаляпиным еще тщательнее [4].

Первый выход Шаляпина в партии Мельника был очень удачен и имел большой успех у публики: местная пресса в лице музыкального критика газеты «Волгарь» об этом спектакле высказалась пророчески: «Игра Шаляпина вместе с его гримом заслуживает полной похвалы. Если молодой артист будет продолжать работать и идти вперед, как он делает теперь, то можно с уверенностью сказать, что через несколько лет он займет видное положение среди басов русской сцены»[5].

Мне кажется, что Шаляпин именно с этих первых шагов почувствовал благотворное влияние той художественной среды, которой его окружил дядя Савва. Шаляпин нашел правильный выход своим творческим силам во внутренней самостоятельной проработке каждой партии, как бы незначительна она ни была. В этом летнем сезоне Частной оперы он выступил за три месяца тридцать пять раз, проведя по одиннадцати спектаклей «Фауста» и «Жизни за царя» и десять — «Русалки». Кроме этих партий дядя Савва прошел с Шаляпиным партию старого еврея в опере Сен-Санса «Самсон и Далила». Постановка этой новой для Нижнего оперы в декорациях К. А. Коровина, а главное, исполнение партии Самсона А. В. Секар-Рожанским произвели на нижегородскую публику ошеломляющее впечатление. Наибольший успех в нем имел, конечно, Секар-Рожанский, сочный, ровный, сильный тенор которого необычно подходил к партии Самсона. Сборов все-таки эта опера не сделала и прошла, кажется, всего три или четыре раза. Кроме Секар-Рожанского да Шаляпина в эпизодической партии, остальной состав был «сероват». По-моему, не было совершенно Далилы. Т. С. Любатович, певшая Далилу, с ее низким тусклым вибрирующим контральто меня не удовлетворила. Эта опера требует прежде всего музыкального исполнения, ровного широкого пения, чего ни у Любатович, ни у Круглова (исполнявшего роль Жреца) не было. Позднее, когда в Частной опере за дирижерский пульт встал талантливый М. М. Ипполитов-Иванов, а на потускневшем ее небосклоне, после ухода в Большой театр Шаляпина, появилась яркая восходящая звезда — В. Н. Петрова-Званцева, это музыкальное творение Сен-Санса шло в исключительном ансамбле вокалистов: Самсон — Секар, Далила — Петрова-Званцева, Жрец — Шевелев. Друг и ученик Сен-Санса, Э. Колонн был приглашен в 1907 году С. И. Зиминым продирижировать этой оперой (Колонн дирижировал и ее первым представлением в Гранд-Опера, в Париже). От такого ансамбля русских исполнителей Колонн

остался в восторге. По его словам, сказанным на генеральной репетиции всей труппе, он «не ожидал услышать в России ничего подобного».

Шаляпин, в жизни общительный, живой человек, что называется «рубаха-парень», часто проводил время в нашей компании, рассказывая много эпизодов из своей жизни, о своих странствиях, впечатлениях, о своей службе в провинциальных театральных предприятиях. Он искренне восхищался отношением к себе Саввы Ивановича, который своей, ему одному свойственной манерой, скупым выразительным жестом, фигурой, лицом, глазами, короткой, но ярко поданной репликой умел дать толчок фантазии артиста, разбудить в нем ощущение образа. Шаляпин со свойственной его таланту восприимчивостью, чуткостью сразу схватывал и претворял в жизнь все его указания.

На самом деле, вспоминая первое исполнение Шаляпиным Мефистофеля и слушая его в последующих спектаклях Частной оперы, нельзя было не удивляться, как быстро он рос. Каждый раз он вносил в свое исполнение новые нюансы. Все его скупые движения были ритмичны и жизнерадостны, его мимика была богата и разнообразна. Как музыкальна была его фразировка и как все полнее, мощнее звучал его голос! Сознаюсь, что в Москве я был поражен переменой Шаляпина. Мощно и иронически спетая фраза: «Чему ты дивишься? Гляди смелей и приглядишься» — относилась как бы к публике. Глядишь, слушаешь и диву даешься. Когда Савва Иванович в антракте встретил меня за кулисами, он по моему лицу увидел, что я переживаю. «Ну как, хорошо?! Фигура! Голос! А?» «Какое там хорошо, прямо божественно», — ответил я, волнуясь. Савва Иванович торжествовал, что «Федор» так блестяще оправдал его надежды.

Попав в товарищескую деловитую атмосферу Частной оперы, Шаляпин часто говорил: «А вот на Мариинке все друг на друга волком смотрят». Правда, первое время он как бы стеснялся. Во все время его работы в Частной опере у него не было никаких инцидентов, которыми богата была потом его служба на императорской сцене. Да это понятно! Окружающая певца атмосфера была спокойная, творческая, все были полны интереса к искусству. Жизнь была заполнена целиком. Если иногда и нервничали, то это были «родовые муки», муки творческие, а не склочные интриги людей, погрязших в стоячем болоте.

У артистов Частной оперы жизнь проходила совершенно иначе, чем у артистов Большого театра. Если певец и не был занят в очередной постановке, он все-таки не пропускал ни одной репетиции. Перед каждой новой постановкой дядя Савва собирал всех участников и детально знакомил их с клавиром. Это сопровождалось объяснениями, по ходу которых он касался эпохи, стиля, художественной стороны произведения, либретто. Он заставлял художников, привлеченных к той или другой постановке, знакомить исполнителей с их общими замыслами в части декорационного оформления.

На таких предварительных беседах присутствовали не только артисты, занятые в опере, налицо была вся труппа и даже хор. В такую творческую атмосферу, созданную художественным пылом режиссера, его неисчерпаемой энергией, Шаляпин вступил впервые, и она захватила его целиком. Каждый артист жил театром, в каждом бился пульс одухотворенного творчества.

Уже в коротком нижегородском сезоне Частной оперы Шаляпин почувствовал, как много ему еще недостает, чтобы быть культурным, полноценным артистом-

певцом. Под влиянием дяди Саввы он жадно потянулся к пополнению своего образования. У него явилось желание больше читать, знакомиться с классиками, он стал понимать красоту стиха наших великих поэтов. Он подолгу не выходил из художественного отдела выставки, любуясь экспонированными там полотнами знаменитых художников, но до понимания своеобразной красоты Врубеля дошел много позже.

«А я сегодня кончил читать «Фауста» Гёте. Какая красота!» — как-то раз совершенно неожиданно поделился он своим впечатлением с товарищами.

Уезжая из Нижнего в Петербург, Шаляпин обещал Савве Ивановичу устроить свой уход из Мариинки и в конце августа быть в Москве. Дядя Савва предупредил его, что если будет нужно, то он готов внести за него полагающуюся неустойку. Прошло полторы недели с отъезда Шаляпина, а от него не было вестей. Дядя Савва стал нервничать.

Зная о романе между итальянской прима-балериной Частной оперы Иолой Торнаги и Шаляпиным, дядя Савва, воспользовавшись поездкой Торнаги в Петербург, прикомандировал к ней своего давнишнего помощника М. Д. Малинина и поручил им привезти «Федора» во что бы то ни стало, дав указание соглашаться на какую угодно цифру гонорара и уплату неустойки. Он уже выработал со своим помощником, режиссером оперы П. И. Мельниковым, весь репертуар, центром которого были постановки новых, не шедших или забытых русских опер с Шаляпиным в главных партиях.

Шаляпин приехал утром 8 сентября 1896 года, в день открытия театра.

Первое выступление Шаляпина в Москве состоялось 12 сентября 1896 года[6]. Я наблюдал, как разработанная им до мелочей под бдительным и художественным влиянием В. Д. Поленова и Саввы Ивановича партия Мефистофеля вызвала бурю аплодисментов почти полного театра. Какое оживление царило в антрактах среди публики, какие восторженные возгласы раздавались кругом и как они были единодушны! Надо сказать, что Шаляпин на этом спектакле «превзошел самого себя», настолько у него был силен творческий подъем. Для нас, видевших его за кулисами перед выходами и в антрактах, было ясно, что он волновался, хотя и старался этого не показать. К сожалению, надо сказать, что на рядовых спектаклях у Шаляпина не было такого подъема.

Вспоминаются мне мои переживания 22 сентября 1896 года, когда Шаляпин в первый раз выступил в Москве в «Жизни за царя». Ария «Чуют правду» настолько была проникновенно исполнена им, что я расчувствовался до слез, чем очень удивил своего отца, бывшего со мной на спектакле и впервые слышавшего Шаляпина. Шаляпин дал незабываемый образ, уже не стесняясь сермяжного армяка, как это было с ним в Нижнем на первом спектакле, а о напыщенности не было и помину.

После Сусанина Шаляпин выступает в партии Мельника (в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского), отделанной им с Саввой Ивановичем в нижегородском сезоне.

Постоянное общение с В. М. Васнецовым, В. Д. Поленовым, К. А. Коровиным, В. А. Серовым помогло Шаляпину ярко оттенять в гриме и мизансценах харак-

терные черты образов. Поленов, например, помог Шаляпину создать совершенно своеобразного Мефистофеля, близкого к поэтическому первоисточнику и совсем не похожего на того изящного французского кавалера, каким его изображали иностранные артисты. В партии Мельника В. М. Васнецов своим рисунком грима и костюмом подсказал Шаляпину типично русские бытовые черты. Савва Иванович настаивал, чтобы Шаляпин больше общался с окружающими его художниками, выслушивая их советы и указания. Как «трудолюбивая пчелка», впитывая понемногу от каждого художника, на генеральных репетициях он давал уже целый законченный образ. Интересно было присутствовать на прогонных репетициях и следить, как Шаляпин претворял в своем исполнении скупые, но образные замечания Саввы Ивановича или кого-либо из художников.

Однажды, вскоре после открытия сезона, Савва Иванович позвал к себе вечером Шаляпина и в своем «большом кабинете» детально познакомил его с намеченным репертуаром. Шаляпин должен был петь Владимира Галицкого в опере «Князь Игорь» и Ивана Грозного в «Псковитянке». Рассказав о распределении партий, Савва Иванович сел за рояль, и началось штудирование оперы, причем Шаляпин пел с листа обе свои партии. Савва Иванович часто останавливал его и объяснял, что́ хотел подчеркнуть композитор в той или другой музыкальной фразе, какое выражение лица должно быть в момент въезда у Грозного в Псков или в сцене встречи с дочерью у боярина Токмакова и т. д. — и все это сопровождалось короткими, яркими репликами и мимикой.

О роли Владимира Галицкого Савва Иванович высказался коротко: по его мнению, вся психология Галицкого определяется композитором восклицанием «эх».

На меня это занятие произвело сильное впечатление. Окончив репетицию у рояля, Савва Иванович спустился с Шаляпиным в столовую и познакомил его со всеми присутствующими одной фразой: «А это — Шаляпин». Сидя за чаем, он продолжал поучать его, как должен артист подходить к работе над той или другой партией, как надо прочувствовать музыкальный образ, созданный композитором, что для сценического воплощения его следует пользоваться всеми историческими и художественными материалами, имеющимися в музеях и картинных галереях. Он советовал не вдаваться в мелочи и, как самое главное, помнить о том, чтобы создаваемый образ был художественным, а не фотографическим. «Тебе, Феденька, — сказал он, обращаясь к Шаляпину, — надо пойти к Ключевскому, он тебе много расскажет о Грозном, да и вообще по русской истории».

Василий Осипович Ключевский, известный знаток русской истории, в те времена был самым популярным профессором Московского университета.

Шаляпин несколько раз встречался с Ключевским и вынес из бесед с ним яркое представление о характере Грозного, об истории покорения Пскова, о жизни удельных князей[7]. Он прибегал к его помощи и в дальнейшем, особенно во время работы над Борисом Годуновым.

Дядя Савва указывал Шаляпину на работы наших знаменитых художников И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова, в которых они создали наиболее яркие, типичные черты облика Ивана Грозного, его бояр и князей.

Долго и тщательно готовил дядя Савва «Псковитянку». Поставленная 12 декабря 1896 года, эта забытая опера гениального композитора благодаря Шаля-

пину стала «гвоздем сезона». Уже с самого первого появления на сцене в финале первой картины второго действия, когда Грозный въезжает в покоренный Псков, Шаляпин приковывал внимание зрителей. Его взгляд из-под шлема рыскал по сторонам, подозрительный, полный ненависти, недоверия, жестокости. Этот въезд царя, при безмолвии народа, производил страшное, жуткое впечатление. Шаляпин же с первой прогонной репетиции сцены въезда, без костюма и без грима, только мимикой передал все чувства, переживаемые Грозным. На его лице отражались и злоба, и подозрительность, и трусость. Савва Иванович только покашливал, явно восхищаясь своим питомцем, но делал вид, что больше занят хором, играющим в этом акте первенствующую роль.

На первых репетициях Савва Иванович остался недоволен тем, как хор держался на сцене, — мертво, безжизненно, скупо и даже, по примеру Большого театра, уставившись на палочку дирижера. Савва Иванович, остановив репетицию вбежал на сцену, стал лично устанавливать группы, повернув их к гонцу, а при выступлении Тучи — лицом к нему. Бóльшая часть хора при таком положении оказалась спиной к публике. Помню ясно громкую реплику Саввы Ивановича: «Мне нужна толпа, движение в народе, стихия, а не хор певчих. Надо добиться и сделать сцену реальной, живой, выразительной». Настойчиво требуя от хора отклика на все, что происходит на сцене, показывая все сам, заражая всех своим темпераментом, Савва Иванович добился своего. Хор в этой сцене жил подлинной жизнью, бурно реагируя на выступление Тучи, на его могучую песню: «Государи псковичи, собирайтесь на дворы».

Во второй сцене, в доме псковского наместника Токмакова, Шаляпину не удавалась фраза: «Войти, аль нет», которую он произносит, открыв дверь в горницу. У него чувствовалась излишняя слабость, нерешительность и даже трусость. Когда же Федор Иванович услышал фразу, поданную из партера Саввой Ивановичем: «Ведь это царь говорит, Феденька, здесь надо потверже!» — он сразу нашел нужный тон.

Шаляпин входил в горницу с лицом злым, настороженным и обводил всех черствыми глазами. Сколько было в нем подозрительности, когда он перебирает куски пирога пальцами, напоминающими когти! Как ненадолго изменилось лицо, просветлев при виде входящих с ковшами девушек. Это просветление быстро сменялось все той же подозрительностью, боязнью.

В. А. Эберле, певшей Ольгу, не сразу удалась сцена с поцелуем. Савва Иванович довольно долго добивался от нее желаемой выразительности. Он требовал, чтобы она, подойдя к Грозному с подносом, со скромным достоинством опустила глаза под его плотоядным взглядом, а при его реплике: «Не хочешь ты со мной поцеловаться?» — гордо подняла бы голову и всем лицом, глазами, осанкой передала бы царственную величественность. «Ведь царь, пораженный сходством Ольги с Верой Шелогой, смутно припоминает прошлое, и у него мелькает мысль, что Ольга — его дочь». Эта сцена в конце концов была прекрасно исполнена обоими артистами. Нельзя забыть музыкальной фразы Ольги: «Царь государь, с тобою целоваться твоей рабе победной недостойно», — спетой гордо и широко. Надо было видеть, как изменилось при этой фразе лицо Грозного — Шаляпина!

В последней сцене, в царской ставке, Шаляпин дал целую гамму переживаний Грозного. Когда Ольга пришла к нему в царскую ставку излить свою душу,

открыть любовь к Туче, одну только правду сказать, — молит не только интонация его голоса, но все его существо, его лицо, глаза, фигура. Он, Грозный, стал нежен и ласков, смягченный чувством отцовства, всколыхнувшим в его памяти былое. Когда же раздавались голоса Тучи и наступающей псковской молодежи, Грозный свирепо хватался за меч и бешено кричал своим воинам: «Лыком их всех». У Шаляпина изумительно выходил этот переход: услышав голоса своих врагов, его Грозный забывал и о дочери и о своей былой любви.

Переживания над трупом дочери — это настоящая страшная трагедия Ивана Грозного. Шаляпин передавал ее высокохудожественно и реально. Он даже мусолил пальцы, перевертывая страницы молитвенника, крестился и пробовал поднять к иконам тяжелую голову с помутившимся взглядом. В конце концов он падал около тела дочери, словно побежденный, раздавленный. Его рыдания и стоны среди тихого народного хора оставляли такое сильное впечатление, что после закрытия занавеса в зрительном зале стояла некоторое время жуткая тишина, взрывающаяся затем бурей аплодисментов. Надо было видеть Шаляпина за кулисами, когда опускался занавес. Чувствовалось, что он устал, что окончившаяся сцена стоила ему большого напряжения, большого нервного подъема, но он быстро брал себя в руки и выходил на вызовы. У себя в уборной он становился тем же рубахой-парнем, балагуром, делая вид, что ему все нипочем.

Партию Ольги несколько раз исполняла Е. Я. Цветкова, а Тучи — А. В. Секар-Рожанский. Последний великолепно пел свою боевую арию: «Государи псковичи». Надо сказать, что этот певец имел несчастье забывать и путать слова, что иногда производило забавное впечатление. Не подобрав слов вместо забытых, Секар часто пел просто на одной букве «а». С ним был случай, когда в Садко он спел «Глубота, глубота поднебесная», вызвав дружный смех зрительного зала. Почти каждый спектакль с участием Секара в антрактах происходили стычки его с суфлерами. Стычки начинались горячо, а кончались обыкновенно общим смехом всех присутствующих, да и самих спорящих, так как добродушнейшего, меланхоличного украинца суфлера Овчинникова трудно было вывести из себя.

Первой новой постановкой сезона 1897/98 года была народно-музыкальная драма М. П. Мусоргского «Хованщина». Работа над этой оперой началась с весны. Оформление ее было детально обсуждено Саввой Ивановичем с Аполлинарием Михайловичем Васнецовым. По его эскизам писались декорации К. А. Коровиным и С. В. Малютиным. По его же эскизам были изготовлены грим, бутафория и реквизит.

Первая читка этой трудной оперы была проведена сейчас же по сборе всей труппы. Спектакли могли начаться с 1 октября во временно снятом театре «Эрмитаж», так как здание Солодовниковского театра ремонтировалось [8]. Я старался, по возможности, всегда присутствовать на первой читке. Меня особенно привлекало штудирование клавира Саввой Ивановичем с объяснениями требований композитора и разбор либретто. В таких беседах, как правило, принимали участие художники, оформлявшие постановку. При первой же читке Аполлинарий Михайлович указал на Рогожское старообрядческое кладбище, где много сохранилось от древней старины. Там же можно было увидеть фанатиков-старообряд-

цев. Савва Иванович тут же предложил участвующим воспользоваться этим указанием и поехать в Рогожское и Преображенское. Такое паломничество состоялось, и группа участвующих в опере артистов, среди которых был и Шаляпин с молодым тогда еще режиссером В. П. Шкафером отправилась в село Преображенское, на окраину Москвы.

В храме, окруженном небольшим кладбищем, шла служба. Пели старинным напевом, как будто нестройно и фальшиво. Это произвело на всех неприятное впечатление. Среди молящихся действительно оказалось много «Марф» и «Сусанн», а несколько старцев дали много материала для Досифея — Шаляпина. Эта «экспедиция» несомненно помогла артистам создать правдивые образы.

Надо сказать, что вокальная сторона была много ниже сценической. Артистам трудно давалась «напевная речь» Мусоргского, особенно плохо обстояло дело с фразировкой. Савве Ивановичу пришлось много поработать над преодолением трудностей произведения, которое резко отходило от оперного шаблона. Речитатив вообще составляет слабую сторону наших певцов, а речитатив ариозный дается немногим из них. Один Шаляпин с его природной ясной дикцией, чистой и осмысленной фразировкой производил в партии Досифея отрадное впечатление. Савва Иванович, не пропустивший ни одной репетиции, зорко следил за своим питомцем и часто давал ему советы. Он много поработал с Шаляпиным и над внешним образом Досифея. Чутко прислушиваясь к замечаниям Саввы Ивановича и к советам Аполлинария Михайловича, Шаляпин своим вокальным исполнением, богатой мимикой, фигурой и гримом сумел оттенить, подчеркнуть все переживания Досифея. Постановка оперы производила потрясающее впечатление, в особенности сцена гадания, убийство князя Хованского и самосожжение раскольников во главе с Досифеем — Шаляпиным. По оформлению самыми удачными были третий и пятый акты — «Стрелецкая слобода» и «Скит в сосновом бору». Особенно хорош был «Скит» с красиво переданным лунным блеском на воде и мягким колоритом всей картины. Насколько мне помнится, «Хованщина» не стала ходовой репертуарной оперой, творчество Мусоргского для публики того времени еще было мало доходчиво. На постановке «Хованщины» Савва Иванович окончательно почувствовал, что для стройного музыкального исполнения произведений Мусоргского или Римского-Корсакова во главе оркестра должен стоять русский дирижер, что, помнится, он и высказал в один из моментов «грома» оркестра.

Зайдя как-то днем в театр, я был поражен необычайным возбуждением и оживлением: в сборе была вся труппа. Все волновались, обменивались какими-то непонятными мне фразами, поздравляли друг друга. Догадавшись, что произошло какое-то важное событие, я обратился за разъяснением к группе артистов. Не помню, кто именно был в этой группе. Но сразу несколько человек, перебивая один другого, радостно-взволнованно сообщили, что Семен Николаевич Кругликов привез из Петербурга клавир «Садко». Дирекция распорядилась собрать всю труппу для прослушивания этого нового произведения Николая Андреевича Римского-Корсакова. Ждут только приезда Саввы Ивановича.

Семен Николаевич Кругликов, приглашенный дирекцией на должность заведующего музыкальной частью Частной оперы, был учеником Римского-Корсакова. Узнав, что Николай Андреевич закончил новую оперу, он уговорил его передать ее для постановки в Частную оперу. На письменное предложение

продирижировать первым спектаклем Николай Андреевич ответил 15 декабря 1897 года:

«Приехать на репетицию и спектакль не могу, так как 27 декабря дирижирую вторым русским симфоническим концертом, который перенести на другой день нельзя. Что касается до С. И. Мамонтова, то я знаю его лично и весьма уважаю. Если он найдет возможным поставить «Садко» и тем самым натянуть нос кому следует, то буду очень рад. Желательно только, чтобы был полный оркестр... и достаточное число оркестровых репетиций при хорошей разучке вообще.

Н. А. Римский-Корсаков».

Вся театральная и музыкальная Москва недоумевала по поводу этой передачи композитором своего творения Частной опере, а не Большому театру. Николай Андреевич знал о превосходных постановках своих опер «Снегурочка», «Псковитянка» в Частной опере, о работе над ними Саввы Ивановича, о его стремлении к художественному, жизненно правдивому, исторически верному оформлению спектаклей. Он был уверен, что и «Садко» встретит в Частной опере такое же любовное отношение.

В одном из писем к Савве Ивановичу Цезарь Антонович Кюи пишет:

«Вы для русской музыки сделали очень много. Вы доказали, что кроме Чайковского у нас есть и другие композиторы, заслуживающие не меньшего внимания. Вы поддержали бодрость Римского-Корсакова и желание в нем дальнейшего творчества (без Вас он бы совершенно пал духом). Вы протянули руку помощи нашему искусству, изнемогающему под гнетом официального нерасположения и презрения. Как же Вам не посочувствовать и не быть благодарным».

«Первым плодом поддержанной бодрости» Николая Андреевича и была опера «Садко».

Настроение, царившее в этот день в театре, было торжественное, чувствовался подъем у всех, точно все ждали какого-то чуда. Это так и оказалось, когда мы познакомились с произведением. Я видел энтузиазм, охвативший всех. Савва Иванович по своему обыкновению сначала познакомил труппу с либретто всей оперы, рассказав вкратце его содержание. Он объявил, что партия Садко прямо написана для Секар-Рожанского.

Присутствовавшие художники М. А. Врубель, В. А. Серов и К. А. Коровин сразу воспламенились идеей оформления этой оперы-былины. Особенно они увлеклись торжищем, типом новгородских настоятелей. Дядя Савва, принимавший в их разговорах живейшее участие, меткими фразами нарисовал купцов «с толстым отвислым брюшком. Один из них рыбой торгует!» Дойдя до сцены в подводном царстве, дядя Савва представил «незаменимого» морского царя А. К. Бедлевича: «Это его коронная роль будет! Как Кончак в «Игоре»! Костенька! Как оформить, мы с тобой поговорим потом! Мне пришла мысль на днях! Хорошо будет! Иола нам поможет!» — бросал коротко дядя Савва, тоже находясь в возбужденном состоянии.

Секар с листа пропел всю партию Садко полным голосом. Партия эта вся основана на широте голосов и красоте тембра и как нельзя более подходила к голосу Секар-Рожанского. В перерыве все поздравляли Секара с новой исключительной партией и тут же раздавались шутливые советы не очень перевирать

слова. Кто-то даже сымпровизировал на эту тему, что вызвало дружный смех. Надежда Ивановна Забела пропела всю партию Волховы. М. А. Врубель тут же, слушая музыку, набросал эскиз костюма для нее. В. А. Серов набросал грим Варяжского гостя, партию которого пропел с листа Шаляпин. При этом он как-то выпрямился весь, выражение лица стало каким-то суровым, жестким. Вся фигура кованая, железная, могучая. Темпераментно, выразительно и величественно твердо прозвучала у него заключительная фраза: «Отважны люди стран полночных, велик их Один бог — угрюмо море!!» Шаляпин приходил в неподдельный восторг чуть ли не при каждом такте этого творения Николая Андреевича.

«Садко» репетировали в декабре ежедневно, во время гастролей Марии Ван-Занд и Ж. Девойода[9].

Вспоминается спектакль «Фауст», в котором Ван-Занд пела Маргариту, Девойод — Валентина, Шаляпин — Мефистофеля, а Секар-Рожанский — Фауста. Этот спектакль был устроен Саввой Ивановичем как демонстрация вокального и сценического мастерства западных и русских артистов. Ван-Занд — непревзойденная певица, любимица Москвы. Но интерес спектакля сосредоточился главным образом на Шаляпине и Девойоде — русском молодом самородке и французском актере-певце; это был как бы турнир двух крупных величин оперной сцены. Интерес публики к этому спектаклю был исключительный, театр был переполнен, стояли даже в проходах. Шаляпин на этот раз превзошел самого себя. Такого исполнения партии Мефистофеля, такого подъема и такой в то же время простоты, жизненности исполнения я никогда не видал у него... Голос его звучал идеально, и каждая сцена вызывала гром аплодисментов переполненного зрительного зала. Шаляпин явно был взвинчен соревнованием со всемирно признанным французским певцом-актером Девойодом.

Девойод в этом спектакле показал верх натурализма. В сцене смерти он как бы случайно распахивал колет, под которым была видна окровавленная рубашка. Я не сказал бы, что этот трюк произвел на публику впечатление. В этом турнире двух артистов-певцов оба артиста имели успех, но победа явно осталась за Шаляпиным.

Публика в антрактах высказывала мнение, что «француз торопится, всю роль проводит на ходулях; напряжение громадное: играет во всю мочь, а не доходчиво, не убеждает»[10].

На этом спектакле публика показала, что она доросла до понятия, что оперный артист должен быть не только вокалистом, осмысленным певцом, явно переживающим и чувствующим музыку, но что он должен быть и актером, перевоплощающимся в образ, музыкально созданный композитором.

С Секаром на этом спектакле произошел конфуз. Раньше в каватине он, как и большинство теноров, брал верхнее знаменитое *до* фальцетом и это не портило впечатления. На этот раз он решил взять это *до* грудью и, конечно, сорвался, пустив очень резкого «петуха». Обычно такие инциденты с певцами не проходят незаметно, публика даже подсвистывает, но на этом спектакле увлечение от исполнения Ван-Занд, Девойода и Шаляпина было настолько сильно, публика была настолько наэлектризована, что разразилась аплодисментами, правда, не бурными, но как бы подбодряющими и сочувствующими.

Савва Иванович для гастролей «чаровницы» Марии Ван-Занд возобновил оперу «Лакме». Как известно, Л. Делиб написал эту партию специально для этой певицы. Поэтому партия Лакме так подходила к индивидуальности голоса Ван-Занд. Партию индийского брамина Нилаканты Савва Иванович поручил Шаляпину. Сравнительно легкая в сценическом отношении, эта партия с музыкальной стороны требует очень прочувствованного исполнения, вокального мастерства. Савва Иванович хотел дать достойного партнера исполнительнице главной партии. Спектакль «Лакме» с участием Ван-Занд и Шаляпина прошел с шумным успехом. Шаляпин так пел стансы во втором акте, что публика единодушно требовала повторений. Много лет прошло с тех пор, а у меня в ушах до сих пор как въявь звучит дуэт Лакме и Нилаканты. Сколько трогательной нежности вложил Шаляпин в фразу арии: «Я хочу, чтобы ты улыбалась». Какой грим, какие костюмы дал Коровин! Лирическая, мелодично написанная музыка, очаровательный образ самой Лакме, вдохновенный образ фанатичного Нилаканты, весь спектакль, художественно поставленный, оставлял сильное впечатление. Для той же Ван-Занд была возобновлена опера А. Тома «Миньон», в которой любимица Москвы особенно трогательно исполняла главную партию, создавая чарующий образ наивной, несчастной пленницы цыганского табора. Вся партия исполнялась Ван-Занд неподражаемо хорошо. Партию Лотарио, отца Миньон, пел Шаляпин. Эту партию, легкую, но красивую, Шаляпин пел еще в Нижнем Новгороде, так что она была у него «на слуху». Надо сказать, что Савва Иванович тогда ограничился немногими поправками, указаниями, как всегда, короткими. Он был прямо поражен, когда в Москве, на репетиции перед спектаклем с Ван-Занд, Шаляпин просто и толково исполнил все его требования.

Сезон 1898/99 года открылся с большим опозданием из-за ремонта театра после пожара. Для открытия шел «Садко». Публика, привыкшая уже к спектаклям Частной оперы, брала билеты нарасхват. Спектакль шел с теми же исполнителями, что и в прошлом году, со все возрастающим успехом. Вызовам и овациям, казалось, не будет конца[11].

Вторым спектаклем этого сезона шла опера «Юдифь» А. Н. Серова. Центральную партию Олоферна пел Шаляпин, партию Юдифи — новая актриса труппы, драматическое сопрано А. А. Соколовская, одалисок — Пасхалова и Стефанович, Азру — Страхова. Если в «Русалке» художественное руководство спектаклем было в руках В. М. Васнецова, в «Псковитянке» — А. М. Васнецова, в «Фаусте» — В. Д. Поленова, то в «Юдифи» к этому делу Савва Иванович привлек сына автора оперы — Валентина Александровича Серова, в те годы уже широко известного в России талантливого художника.

Предварительно пройдя всю оперу и охарактеризовав музыку, Савва Иванович резюмировал вступительную беседу тем, что Шаляпину надо изучить материалы этой эпохи, имеющиеся в музеях. В. А. Серов вплотную занялся заинтересовавшей его работой, загорелся ею сам и заразил Шаляпина. Декорация, костюмы, выдержанные в древнем ассирийском стиле, — все было сделано по его эскизам, причем ни одна мелочь не миновала ока Валентина Александровича.

Набросав грим Олоферна, он сам загримировал Шаляпина и даже расписал ему руки, сделав их мощными, скульптурными. Серов был в восторге от восприимчивости Шаляпина, игравшего, по словам художника, «злую Олоферну пятнистую». В Большом театре Олоферн в исполнении Корсова был ходульный, балетный. У Шаляпина же Олоферн — могучий, властный восточный деспот. Незабываемая по оригинальности фигура, точно сошедшая с древнего барельефа. Шаляпин в своем Олоферне достигал подлинно монументальной пластики, но все это было тесно связано с музыкой. И в вокальном отношении Шаляпин также снова показал свое выдающееся декламационное мастерство и великолепную дикцию.

Безумно интересно было следить за репетициями, и я не пропустил из них почти ни одной. Дядя Савва и Валентин Александрович почти ежеминутно вскакивали на сцену: то устанавливали группы, то исправляли мизансцену. Впечатление от Олоферна — Шаляпина оставалось незабываемое. Великолепная фигура, мощная, исполненная царственного величия, темно-бронзовое лицо, резко изогнутый нос, сверкающие глаза и зубы, мощные мускулистые руки. Роскошно убранные волосы под ассирийской повязкой, громадная борода, гофрированная и усыпанная золотыми блестками, археологически точный костюм — все сразу же приковывало внимание и создавало впечатление ожившего ассирийского барельефа. Честь и слава режиссеру, художнику и артисту, создавшим такую живую фигуру. Соколовская имела успех. Большой сильный голос с красивыми верхними нотами легко преодолевал все трудности партии. Сценически она оказалась вполне на своем месте. Обе одалиски мило справились со своими партиями, хотя и чувствовалось вначале волнение обеих.

Страховой удалась песня Азры, ее красивый голос звучал очень хорошо. Шетилов, певший индийскую песнь, справился вполне удовлетворительно со своей задачей, несмотря на недостаточную опытность и волнение. Вообще все участвующие — артисты, хор и оркестр в руках дирижера Труффи — создали очень хороший ансамбль. Спектакль имел у публики вполне заслуженный успех.

Следующей новой постановкой была только что законченная опера Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», которую мне слышать не удалось. Я отбывал воинскую повинность и мои караулы и дежурства совпадали с этими спектаклями. Н. А. Римский-Корсаков, приветствуя открытие сезона Частной оперы, писал Савве Ивановичу:

«Глубокоуважаемый и дорогой Савва Иванович, прежде чем изложить Вам мою просьбу, не могу не дополнить свою телеграмму и не сказать Вам, как радуюсь, что сезон Московской частной оперы, наконец, начался и что возмутительные и баззаконные препоны наконец разрушились. Вы не поверите, что у меня вчуже сердце наболело слышать о постоянных препятствиях, предшествовавших открытию спектаклей Частной оперы; да и не у одного меня: я знаю многих почитателей Вашего симпатичного учреждения, которые с напряженным вниманием интересовались судьбой Частной оперы и при каждой встрече со мной засыпали меня вопросами: «Когда же наконец?» и т. п. Имею известие, что «Садко» прошел отлично и при хорошем сборе. Интимный «Моцарт и Сальери», конечно, большого оживления в Ваш репертуар не внесет — эта вещь не для публики; но если

«Садко» был в прошлом году некоторым образом *гвоздем* сезона, то желал бы, чтобы таковым оказался «Борис Годунов»...»[12].

Еще весной после петербургского сезона, началась работа над постановкой «Бориса Годунова»[13]. Савва Иванович привлек к этой работе Аполлинария Михайловича Васнецова, который и дал эскизы «старинного Кремля» и царского терема. В декоративном оформлении принимал также участие приятель дяди Саввы художник-архитектор Бондаренко. По его эскизу был сделан костюм Бориса. При всех беседах с художниками о постановке неизменно присутствовал Шаляпин, жадно следивший за разговором. Он не расставался с клавиром даже в вагоне железной дороги.

Этим летом Федор Иванович гостил в имении Т. С. Любатович. Один раз мне пришлось с ним вместе ехать в поезде, и он все время, не умолкая, рассказывал о деталях своей партии. Он восторгался ею, обрисовывал свое понимание того или другого места в ней. Интересно было следить за меняющимся выражением его подвижного лица. Хорошо, что мы ехали в отдельном купе, а то весь вагон бы сбежался на громоподобный бас Шаляпина. Как-то раз с нами был дядя Савва (мы ехали в Абрамцево по железной дороге до станции Хотьково). Шаляпин чутко вслушивался в замечания Саввы Ивановича, который со свойственной ему манерой короткими фразами рисовал картину за картиной. Ясно помню лицо Шаляпина, с жадным выражением слушающего эти «лекции», с блестящими глазами, невольно вырывающимися у него жестами и меняющейся мимикой подвижного лица, передающего то или другое переживание Бориса.

Савва Иванович обрисовал историческую фигуру царя-убийцы, над головой которого уже был занесен меч неумолимого судьи. «Вот каким, дорогой Феденька, я вижу Бориса, этого новоизбранного царя, на паперти Успенского собора при первом его выходе», — закончил дядя Савва.

Навсегда мне врезались в память лица дяди Саввы и Федора Ивановича в течение этой двухчасовой поездки, пролетевшей совершенно незаметно.

К моей досаде, я не мог бывать на рядовых репетициях «Бориса». Был только на двух прогонных и на генеральной, а также, конечно, на первом спектакле, 7 декабря. Шаляпин в роли Бориса безусловно достиг вершины музыкально-драматического исполнения. Вся роль — это вершина актерского мастерства. Шаляпин вел ее в такой напряженности, какая была доступна лишь ему. Однако сгущение трагических красок особенно четко проявлялось в сцене смерти. Самый голос артиста становился все более глухим, в тембре его звучало что-то зловещее, роковое. И с последним шепотом умирающего Бориса: «Простите» — подавленное настроение овладевало всем залом. В. П. Шкафер в роли Шуйского был бесподобен. Он создал рельефный образ умного и хитрого царедворца. Замечательно было лицо Шкафера, когда он, уходя от царя, оглядывается на Бориса (в сцене второго действия). Мимикой актер раскрывал полностью характер персонажа.

Из остальных участвующих выделялась С. Ф. Селюк-Рознатовская в партии Марины Мнишек. Она создала художественный образ гордой полячки-аристократки, честолюбивой, коварной и в то же время кокетливо-привлекательной. В сцене с иезуитом Рангони, партию которого исполнял П. С. Оленин, оба артиста были замечательно хороши. Партию Пимена прекрасно исполнил Н. В. Мутин как в вокальном, так и в сценическом отношении. Широко, с правдивой восторжен-

ностью звучал у него рассказ. Хорош был Секар в партии Самозванца, особенно в сцене у фонтана. Не всем исполнителям удалась сцена в корчме. Левандовский — Варлаам и Касилов — Мисаил явно шаржировали. Во всей сцене не хватало истинного реалистического юмора и жизненности. У Левандовского «не хватало голоса» в песне «Как во городе было во Казани». Остальные исполнители оперы (шинкарка — Любатович, Ксения — Пасхалова, мамка — Черненко) были удовлетворительны. Страхова создала прекрасный сценический образ царевича Федора, но с музыкальной стороны была только удовлетворительна. Слаженность всей постановки была достигнута в весьма значительной степени. Общий ансамбль был дружный, и опера прошла с громадным успехом. Публика была захвачена глубоко драматической, исторической и художественной правдой всего спектакля. Вызовам, казалось, не будет конца. Савва Иванович был удовлетворен тем, что его большая, длительная работа по слаживанию всего спектакля не пропала даром. Помнится, на одной из первых репетиций он занялся с Олениным, в сцене у фонтана. Оленин сразу же попытался сделать из Рангони комическую фигуру. Савва Иванович остановил его и показал, как рисовать настоящего иезуита. В сцене «Под Кромами» Савва Иванович хотя и добился от хора движения, жизни, разнузданности, даже порой буйства, но при его малочисленности эта массовая сцена была слишком жидка, разбросанна.

Привожу письмо Н. А. Римского-Корсакова в ответ на сообщение Саввы Ивановича о состоявшемся первом представлении «Бориса Годунова», прошедшего с шумным успехом:

«Глубокоуважаемый Савва Иванович, душевно признателен Вам за подробные сведения и таковую же характеристику исполнителей «Бориса Годунова». Судя по статье «Русских ведомостей», и пресса московская отнеслась к «Борису» сочувственно[14]. Судя по той же статье, не заметно, чтобы на втором представлении сцена «Под Кромами» была пропущена; это меня радует. В этой сцене я нахожу крупный недостаток: в ней все приходят и приходят, а под конец несколько скомкан уход Лже-Дмитрия; но в остальном я считаю ее крупным моментом оперы. Начальные разговоры, «слава боярину», вход бродяг и иезуитов — все это так характерно, что жаль бы это пропускать. Не надо бы этой сцене придавать только крайне реалистический характер в постановке и исполнении. Аплодисментов она не вызовет, но и протестов тоже. Ведь не вызывает же аплодисменты сцена на корабле в «Садко»; не причина же это, чтобы ее пропускать. Пусть публика приучается и поучается. Эффектных сцен с эффектными окончаниями в «Борисе» достаточно. Публика попросту не раскусила трогательного пророчества Юродивого.

Если б опера Мусоргского рисовала только одни картины бродячего и голодного народа, а то она рисует и царя, и венчание на царство, и роскошный польский быт, и монашескую келью, и т. д; отчего же и народ не нарисовать. Я нахожу, что это совсем не то, что картина Репина, которая, так сказать, представляет один сильный нумер[15]. Не следовало бы, глубокоуважаемый Савва Иванович, пропускать эту картину. Спектакль же оказывается в «Борисе» не длиннее «Садко», а при последующих представлениях выйдет еще короче [...]

Будьте здоровы. Искренне уважающий Вас *Н. Римский—Корсаков.*

16 декабря 98 года. С. П-бург».

Последним спектаклем сезона 1898/99 года был бенефис Шаляпина, состоявшийся 13 февраля [16]. Савва Иванович не поощрял в своей Частной опере систему бенефисов вообще, а номинальных в особенности. Скрыв свои переговоры с Большим театром, Шаляпин уговорил его дать ему номинальный бенефис как наградной за три года службы в Частной опере. Савва Иванович согласился и, чтобы усилить художественный интерес этого «праздника» своего питомца, предложил ему дать сборный спектакль. После обсуждения было решено, что пойдет целиком «Моцарт и Сальери», сцены из «Бориса Годунова», в которых бенефициант споет Бориса и Варлаама. Савва Иванович остановился на этом выборе, уверенный, что выступление Шаляпина в этих трех совершенно различных по своему характеру партиях произведет на публику потрясающее впечатление, в чем он, как всегда, не ошибся.

Действительно, этот спектакль вспоминается как исключительное событие. Шаляпин был благодаря нервному подъему в особенном «ударе». В партии Варлаама дядя Савва потребовал от него создания образа реалистического, но художественного, без утрировки. Варлаам — Шаляпин был комичен «в меру». Он подчеркнул его монастырское происхождение, что показано недвусмысленно у Мусоргского. Великолепно была спета песня «Как во городе было во Казани», в слегка «опьяненном» состоянии. Шаляпина в партии Варлаама я видел в этом спектакле первый раз и только в сезоне 1908/09 года в Большом театре увидал во второй раз в аналогичном сборном спектакле.

К. А. КОРОВИН

ШАЛЯПИН. ВСТРЕЧИ И СОВМЕСТНАЯ ЖИЗНЬ

В моих воспоминаниях о Ф. И. Шаляпине я лишь вскользь касаюсь его художественного творчества. Я хотел только рассказать о моих встречах с Ф. И. Шаляпиным в течение многих лет — воссоздать его живой образ таким, каким он являлся мне...

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО

Помню, зимой, в Петербурге, жил я на квартире при правлении заводов и железных дорог С. И. Мамонтова. [...]

К вечеру я приходил в ресторан Лейнера на Невском обедать с приятелем своим, дирижером оперы, Труффи. Однажды я увидел Труффи в обществе молодого человека очень высокого роста, блондина со светлыми ресницами и серыми глазами.

Я подсел к ним за стол.

Молодой человек посмотрел на меня и, улыбнувшись, спросил:

— Parlate italiano?

Я был жгучим брюнетом.

— Тебя все принимают за итальянца, — сказал Труффи, — да ты и похож.

Молодой человек, одетый в поддевку и русскую рубашку, показался мне инородцем — он походил на торговца-финна, который носит по улицам мышеловки, сита и жестяную посуду.

Молодой человек был озабочен и жаловался, что в Панаевском театре платят меньше, чем в Тифлисе.

— Пошлю-ка я их к черту и уеду в Тифлис. Что в Петербурге? Вот не могу второй месяц за комнату заплатить. А там тепло, шашлыки, майдан. Бани какие. И Усатов. У него всегда можно пятерку перехватить. Я ведь здесь никого не знаю.

Молодой человек был так худ, что, когда он ел, видно было, как проглоченный кусок проходит по длинной шее.

— Вот когда приедет Мамонтов, — сказал Труффи, — я поговорю с ним о тебе.

После обеда, уходя от Лейнера, я видел, как у подъезда Труффи дал молодому человеку три рубля. И тот быстро пошел по Невскому.

Расставаясь с Труффи, я сказал ему:

— Постой, я сейчас зайду на Морскую, рядом, к Кюба, там наверное обедает Кривошеин, и узнаю у него, когда приедет Мамонтов. Да, скажи, кто этот молодой человек?

— Это хороший голос, — ответил Труффи, — но не серьезный человек. Приходи в Панаевский театр, он там поет. Голос настоящий.

На другой день я зашел в Панаевский театр за кулисы, где увидел этого молодого человека, одетого Мефистофелем.

Костюм был ему не впору. Движения резкие, угловатые и малоестественные. Он не знал, куда деть руки, но тембр его голоса был необычайной красоты. И какой-то грозной мощи.

Уходя, я взглянул на афишу у входа в театр и прочел: «Мефистофель — Шаляпин».

Вскоре приехал Мамонтов. Утром он зашел ко мне. Смотрел эскизы.

— Костенька, — сказал он, — я теперь занят, а вы поезжайте к Кюба. Я туда приеду завтракать. Сейчас мне не до театра, важное заседание.

Проходя мимо конторы, я увидел сидящих за столами каких-то серьезных, хмурых людей. Сбоку на столах лежали большие бухгалтерские книги, счеты. Хмурые люди усердно что-то писали.

И я подумал:

—Как это все не похоже на то, что я делаю с Мамонтовым. На театр, оперу. Как это он все совмещает!

К завтраку у Кюба пришли Труффи, баритон Малинин, Чернов. В разговоре Труффи сказал:

— Этот трудный человека — Шаляпин подписал контракт в Маринский театр. Раньше я искал его на квартире, но его там уже две недели нет. Я давно хотел, чтобы вы его послушали. Вот он слышал его, — сказал он, показывая на меня.

— Вы слышали? — спросил С. И. Мамонтов.

— Да, — ответил я, — голос особенный, необычайный. Я никогда не слыхал такого. А сам худой, длинный, похож не то на финна, не то на семинариста. А глаза

светлые, сердитые. Хороша фигура для костюма. Но костюм Мефистофеля на нем был ужасный.

Через три дня я услыхал из своей комнаты, что в дальнем покое, за конторой, кто-то запел.

— Шаляпин! — подумал я.

Я пошел туда. За роялью сидел Труффи, и Мамонтов смотрел на Шаляпина внимательно и пристально [1].

Я остановился у двери, против певца. У юноши как-то особенно был открыт рот, — я видел, как во рту у него дрожал язык, и звук летел с силой и уверенностью, побеждая красотой тембра.

Вечером Мамонтов, перед отъездом в Москву, говорил мне:

— А Шаляпин — это настоящая сила. Какой голос! Репертуара, говорит, нет. Но поет! В консерватории не был, хорист, певчий. А кто знает — не сам ли он консерватория? Вы заметили, Костенька, какая свобода, когда поет? Вот, все поздно мне говорят. Контракт подписал с императорской оперой. Как его оттуда возьмешь? Да мне и неудобно. Одно, что ему, пожалуй, там петь не дадут. Ведь он, говорят, с норовом. Ссорится со всеми. Говорят, гуляка. Мы бы с вами поставили для него «Вражью силу» и «Юдифь» Серова, «Псковитянку» Римского-Корсакова, «Князя Игоря» Бородина. Хорош бы Галицкий был.

И Савва Иванович размечтался. Так размечтался, что на поезд опоздал.

— Надо послать за Труффи и Малининым.

Приехали Труффи и Малинин. Поехали все искать Шаляпина. Он жил на Охте, снимая комнату в деревянном двухэтажном доме, во втором этаже, у какого-то печатника. Когда мы постучали в дверь, отворил сам печатник. Рыжий сердитый человек. Он осмотрел нас подозрительно и сказал:

— Дома нет.

— А где же он, не знаете ли вы? — спросил Мамонтов.

— Да его уже больше недели нет. Черт его знает, где он шляется. Второй месяц не платит. Дает рублевку. Тоже жилец! Приедет — орет. Тоже приятели у него. Пьяницы все актеры. Не заплатит — к мировому подам и вышибу. Может, служба у вас какая есть ему? Так оставьте записку.

Помню, в коридоре горела коптящая лампочка на стене. Комната Шаляпина была открыта.

— Вот здесь он живет, — показал хозяин.

Я увидел узкую, неубранную кровать со смятой подушкой. Стол. На нем в беспорядке лежали ноты. Листки нот валялись и на полу, стояли пустые пивные бутылки.

Мамонтов, приложив клочок бумаги к стене, писал записку. Спросил, повернувшись к Труффи:

— Как его зовут?

Труффи засмеялся и сказал:

— Как зовут? Федя Шаляпин.

Записку оставили на столе и уехали ужинать к Пивато.

У Пивато Труффи заказал итальянские макароны и все время разговаривал по-итальянски с Мамонтовым о Мазини.

Прошло больше года. Ничего не было слышно о Шаляпине. Но Савва Иванович не забыл Шаляпина. И сказал мне раз:

— А я был прав, Костенька, Шаляпину-то петь не дают. И неустойка его всего двенадцать тысяч. Я думаю, его уступят мне без огорчения, кажется, его терпеть там не могут. Скандалист, говорят. Я поручил Труффи поговорить с ним. Одна беда: он больше, кажется, поет в хоре у Тертия Филиппова, а ведь Тертий мой кнут — государственный контролер. Он может со мной сделать, что хочет. Уступит ли он? Тут ведь дипломатия нужна. Неустойка — пустяки, я заплачу. Но я чувствую, что Шаляпин — уника. Это талант! Как он музыкален! Он будет отличный Олоферн. Вы костюм сделаете. Надо поставить, как мы поставили «Русалку». Это ничего, что он молод. Начинайте делать эскизы к «Юдифи».

Я удивился С. И. Мамонтову: как он любит оперу, искусство, как сразу понимает набросок, эскиз, хоть и не совсем чувствует, что я ищу, какое значение имеет в постановке сочетание красок.

А все его осуждали: «Большой человек — не делом занимается, театром». Всем как-то это было неприятно: и родственникам, и директорам железной дороги, и инженерам заводов.

В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

В Нижнем Новгороде достраивалась Всероссийская выставка. Особым цветом красили большой деревянный павильон Крайнего Севера, построенный по моему проекту.

Павильон Крайнего Севера, названный «двадцатым отделом», был совершенно особенный и отличался от всех. Проходящие останавливались и долго смотрели. Подрядчик Бабушкин, который его строил, говорил:

— Эдакое дело, ведь это што, сколько дач я построил, у меня дело паркетное, а тут все топором... Велит красить, так верите ли, краску целый день составляли, и составили — прямо дым. Какая тут красота? А кантик по краям чуть шире я сделал. «Нельзя, — говорит, — переделывай!» И найдет же этаких Савва Иванович, прямо ушел бы... только из уважения к Савве Ивановичу делаешь. Смотреть чудно — канаты, бочки, сырье... Человека привез с собой, так рыбу прямо живую жрет. Ведь достать эдакова тоже где!

— Ну что, — сказал он Савве Ивановичу, — сарай и сарай. Дали бы мне, я бы вам павильончик отделал в петушках, потом бы на дачу переделали, поставили бы в Пушкине.

На днях выставка открывается. Стараюсь создать в просторном павильоне Северного отдела то впечатление, вызвать у зрителя то чувство, которое я испытывал сам на Севере.

Вешаю необделанные меха белых медведей. Ставлю грубые бочки с рыбой. Вешаю кожи тюленей, шерстяные рубашки поморов. Среди морских канатов, снастей — чудовищные шкуры белух, челюсти кита.

Ненец Василий, которого я тоже привез с собой, помогает мне, старается, меняет воду, в оцинкованном ящике, в котором сидит у нас живой, милейший тюлень, привезенный с Ледовитого океана и прозванный Васькой.

Василий кормит его живой плотвой и сам, потихоньку выпив водки, тоже закусывает живой рыбешкой. Учит тюленя, показывая ему рыбку, кричать «ур..а!»

— Урр...а! урр...а-а-а!

Тюлень так чудно подражает и тоже кричит: «Урр-а...»

— Можно посмотреть? — спросил вошедший в павильон худой и очень высокий молодой человек в длинном сюртуке, блондин со светлыми ресницами серых глаз.

— Смотри, — ответил Василий.

Тюлень Васька высунулся из квадратного чана с водой, темными глазами посмотрел на высокого блондина, крикнул: «ур-а...» и, блеснув ластами, пропал в воде.

— Это же черт знает что такое! — крикнул, отскочив, высокий молодой человек, отряхая брызги, попавшие ему в лицо от всплеска тюленя.

«Где это я видел этого молодого человека?» — подумал я.

Василий, не обращая внимания на его присутствие, выпил рюмку водки и съел живую плотицу. Молодой человек в удивлении смотрел прямо ему в рот.

И вдруг я вспомнил: «Это Шаляпин!»

Но он меня не узнал. И, обратившись ко мне, спросил:

— Что же это у вас тут делается? А? Едят живую рыбу! Здравствуйте, где это я вас видел? У Лейнера, в Петербурге, или где? Что это такое у вас? Какая замечательная зверюга!

Тюлень снова высунулся из воды. Шаляпин в упор смотрел на него и, смеясь, говорил:

— Ты же замечательный человек! Глаза какие! Можно его погладить?

— Можно, — говорю я.

Но тюлень блеснул ластами и окатил всего Шаляпина водой.

— Дозвольте просить на открытие, — сказал подрядчик Бабушкин, — вот сбоку открылся ресторан-с. Буфет и все прочее. Чем богаты, тем и рады.

— Пойдемте, — сказал я Шаляпину.

— Куда?

— Да в ресторан, вот открылся.

— Отлично. Мое место у буфета.

И он засмеялся. [...]

На открытие Всероссийской выставки в Нижний Новгород приехало из Петербурга много знати, министры — Витте и другие, деятели финансов и промышленных отделов, вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой, профессора Академии.

На территории выставки митрополитом был отслужен большой молебен. Было много народу — купцов, фабрикантов (по приглашению).

Когда молебен кончился, Мамонтов, Витте, в мундире, в орденах, и многие с ним, тоже в мундирах и орденах, направились в павильон Крайнего Севера.

Мы с Шаляпиным стояли у входа в павильон.

— Вот, это он делал, — сказал Мамонтов, показав на меня Витте, а также представил и Шаляпина.

Когда я объяснил экспонаты Витте, то увидел в лице его усталость. Он сказал мне:

— Я был на Мурмане. Его мало кто знает. Богатый край.

Окружающие его беспрестанно спрашивали меня то или другое про экспонаты и удивлялись. Я подумал: «Странно, — они ничего не знают об огромной области России, малую часть которой мне удалось представить».

— Идите с Коровиным ко мне, — сказал, уходя, Мамонтов Шаляпину. — Вы ведь сегодня поете. Я скоро приеду.

Выйдя за ограду выставки, мы с Шаляпиным сели на извозчика. Дорогой он, смеясь, говорил:

— Эх, хорошо! Смотрите, улица-то вся из трактиров! Люблю я трактиры!

Правда, веселая была улица. Деревянные дома в разноцветных вывесках, во флагах. Пестрая толпа народа. Ломовые, везущие мешки с овсом, хлебом. Товары. Блестящие сбруи лошадей, разносчики с рыбой, баранками, пряниками. Пестрые, цветные платки женщин. А вдали — Волга. И за ней, громоздясь в гору, город Нижний Новгород. Горят купола церквей. На Волге — пароходы, баржи... Какая бодрость и сила!

— Стой! — крикнул вдруг Шаляпин извозчику.

Он позвал разносчика. Тот подошел к нам и поднял с лотка ватную покрышку. Там лежали горячие пирожки.

— Вот, попробуй-ка, — сказал мне на «ты» Шаляпин. — У нас в Казани такие же.

Пироги были с рыбой и вязигой. Шаляпин их ел один за другим.

— У нас-то, брат, на Волге жрать умеют! У бурлаков я ел стерляжью уху в два навара. Ты не ел?

— Нет, не ел, — ответил я.

— Так вот, Витте и все, которые с ним, в орденах, лентах, такой, брат, ухи не едали! Хорошо здесь. Зайдем в трактир — съедим уху. А потом я спать поеду. Ведь я сегодня «Жизнь за царя» пою.

В трактире мы сели за стол у окна.

— Посмотри на мою Волгу, — говорил Шаляпин, показывая в окно. — Люблю Волгу. Народ другой на Волге. Не сквалыжники. Везде как-то жизнь для денег, а на Волге деньги для жизни.

Было явно: этому высокому размашистому юноше радостно есть уху с калачом и вольно сидеть в трактире...

Там я его и оставил...

Когда я приехал к Мамонтову, тот обеспокоился, что Шаляпина нет со мной.

— Знаете, ведь он сегодня поет! Театр будет полон... Поедем к нему...

Однако в гостинице, где жил Шаляпин, мы его не застали. Нам сказали, что он поехал с барышнями кататься по Волге...

В театре, за кулисами, я увидел Труффи. Он был во фраке, завит. В зрительный зал уже собралась публика, но Шаляпина на сцене не было. Мамонтов и Труффи волновались.

И вдруг Шаляпин появился. Он живо разделся в уборной донага и стал надевать на себя ватные толщинки.

Труффи и Мамонтов были в уборной. Быстро одеваясь и гримируясь, Шаляпин говорил, смеясь, Труффи:

— Вы, маэстро, не забудьте, пожалуйста, мои эффектные фермато.

Потом, положив ему руку на плечо, сказал серьезно:

— Труффочка, помнишь, — там не четыре, а пять. Помни паузу.

И острыми глазами Шаляпин строго посмотрел на дирижера.

Публика наполнила театр.

Труффи сел за пульт. Раздавались нетерпеливые хлопки публики.

Началась увертюра.

После арии Сусанина «Чуют правду» публика была ошеломлена. Шаляпина вызывали без конца.

И я видел, как Ковалевский со слезами на глазах говорил Мамонтову:

— Кто этот Шаляпин? Я никогда не слыхал такого певца!

К Мамонтову в ложу пришли Витте и другие и выражали свой восторг. Мамонтов привел Шаляпина со сцены в ложу. Все удивлялись его молодости.

За ужином после спектакля, на котором собрались артисты и друзья, Шаляпин сидел, окруженный артистками, и там шел несмолкаемый хохот. После ужина Шаляпин поехал с ними кататься по Волге.

— Эта такая особенная человека! — говорил Труффи. — Но такой таланта я вижу в первый раз.

В МОСКВЕ

В начале театрального сезона в Москве, в Частной опере Мамонтова, мной были приготовлены к постановке оперы: «Рогнеда» Серова, «Опричник» Чайковского и «Русалка» Даргомыжского.

В мою мастерскую на Долгоруковской улице, которую мы занимали вместе с В. А. Серовым, часто приходил Шаляпин. Если засиживался поздно, оставался ночевать.

Шаляпин был всегда весел и остроумно передразнивал певцов русских и итальянских, изображая их движения, походку на сцене. Он совершенно точно подражал их пению. Эта тонкая карикатура была смешна.

Своей подвижностью, избытком энергии, множеством переживаний — веселье, кутежи, ссоры — он так себя утомлял, что потом засыпал на двадцать часов и разбудить его не было возможности. Особенностью его было также, что он мог постоянно есть. Он был богатырского сложения.

Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-нибудь читал или учил роль. И все же — он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна. Какой-либо романс он проглядывал один раз и уже его знал и пел.

Когда он бывал серьезно расстроен или о чем-нибудь скорбел, то делался молчалив и угрюм. Ничто не могло рассеять его дурного настроения. Он стоял у окна и стучал пальцами по стеклу или как-то рассеяно стряхивал с себя пыль или крошки со стола, которых не было.

Сначала я не понимал, что с ним, и спросил его однажды:

— Что с тобой?

— Как тебе сказать, — ответил он, — ты не поймешь. Я, в сущности, и объяснить как-то не могу. Понимаешь ли, как бы тебе сказать... в искусстве есть... Постой, как это назвать... есть «чуть-чуть». Если это «чуть-чуть» не сделать, то нет искусства. Выходит около. Дирижеры не понимают этого, а потому у меня не выходит то, что я хочу... А если я хочу и не выходит, то как же? У них все верно, но не в этом дело. Машина какая-то. Вот многие артисты поют верно, стараются, на дирижера смотрят, считают такты — и скука!.. А ты знаешь ли, что есть дирижеры, которые не знают, что такое музыка. Мне скажут: сумасшедший, а я говорю истину. Труффи следит за мной, но сделать то, что я хочу, — трудно. Ведь оркестр, музыканты играют каждый день, — даже по два спектакля в воскресенье, — нельзя с них и спрашивать, играют как на балах. Опера-то и скучна. «Если, Федя, все делать, что ты хочешь, — говорит мне Труффи, — то хотя это и верно, но это требует такого напряжения, что после спектакля придется лечь в больницу». В опере есть места, где нужен эффект, его ждут — возьмет ли тенор верхнее до, а остальное так, вообще. А вот это не верно.

Стараясь мне объяснить причину своей неудовлетворенности, Шаляпин много говорил и в конце концов сказал:

— Знаешь, я все-таки не могу объяснить. Верно я тебе говорю, а в сущности не то. Все не то. Это надо чувствовать. Понимаешь, все хорошо, но запаха цветка нет. Ты сам часто говоришь, когда смотришь картину, — не то. Все сделано, все выписано, нарисовано — а не то. Цветок-то отсутствует. Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя. Работать, говорят, нужно. Верно. Но вот и бык, и вол трудится, работает двадцать часов, а он не артист. Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса. И выходит — если он артист. А как — неизвестно.

На репетиции Шаляпин пел вполголоса, часто останавливал дирижера, прося повторить, и, повторяя, пел полным голосом. Отбивал громко такт ногой, даже своему другу Труффи. Труффи не обижался и делал так, как хотел Шаляпин. Но говорил мне, смеясь:

— Этот Черт Иваныч Шаляпин — таланта огромная. Но он постоянно меняет и всегда хорошо. Другая дирижер палочка бросит и уйдет. Но я его люблю, понимаю, какая это артист. Он чувствует музыку и понимает, что хотел композитор. Я, когда дирижирую, — плачу, удивляюсь и наслаждаюсь. Но я так устаю. Он требует особого внимания. Это такая великая артист... [...]

ЧАСТНАЯ ОПЕРА

Сезон в Частной опере в Москве, в театре Мамонтова, открылся оперой «Псковитянка» Римского-Корсакова [2].

Я, помню, измерил рост Шаляпина и сделал дверь в декорации нарочно меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился, с фразой:

— Ну, здравия желаем вам, князь Юрий. Присесть поволите?

Так он казался еще огромнее, чем был на самом деле. На нем была длинная и тяжелая кольчуга из кованого серебра. Эту кольчугу, очень древнюю, я купил

на Кавказе у старшины хевсур. Она плотно облегала богатырские плечи и грудь Шаляпина. И костюм Грозного сделал Шаляпину я.

Шаляпин в Грозном был изумителен. Как бы вполне обрел себя в образе сурового русского царя, как бы принял в себя его непокойную душу. Шаляпин не был на сцене, был оживший Грозный.

В публике говорили.

— Жуткий образ...

Таков же он был и в Борисе Годунове...

Помню первое впечатление [3].

Я слушал, как Шаляпин пел Бориса, из ложи Теляковского. Это было совершенно и восхитительно.

В антракте я пошел за кулисы. Шаляпин стоял в бармах Бориса. Я подошел к нему и сказал:

— Ну, знаешь ли, сегодня ты в ударе.

— Сегодня, — сказал Шаляпин, — понимаешь ли, я почувствовал, что я в самом деле Борис. Ей-богу! Не с ума ли я сошел?

— Не знаю, — ответил я. — Но только сходи с ума почаще...

Публика была потрясена. Вызовам, крикам и аплодисментам не было конца. Артисты это называют «войти в роль». Но Шаляпин больше чем входил в роль — он поистине перевоплощался. В этом была тайна его души, его гения.

Когда я в ложе рассказал Теляковскому, что Шаляпин сегодня вообразил себя подлинным Борисом, тот ответил:

— Да, он изумителен сегодня. Но причина, кажется, другая. Сегодня он поссорился с Купером, с парикмахером, с хором, а после ссор он поет всегда как бы утверждая свое величие... Во многом он прав. Ведь он в понимании музыки выше всех здесь. [...]

НА ОТДЫХЕ

Это лето Шаляпин и Серов проводили со мной в деревне, близ станции Итларь [4].

Я построился в лесу, поблизости речки Нерли. У меня был чудесный новый дом из соснового леса. [...]

ПРИЕЗД ГОРЬКОГО

Утром рано, чуть свет, когда мы все спали, отворилась дверь и в комнату вошел Горький.

В руках у него была длинная палка. Он был одет в белое непромокаемое пальто. На голове — большая серая шляпа. Черная блуза, подпоясанная простым ремнем. Большие начищенные сапоги на высоких каблуках.

— Спать изволят? — спросил Горький.

— Раздевайтесь, Алексей Максимович, — ответил я. — Сейчас я распоряжусь — чай будем пить.

Федор Иванович спал как убитый после всех тревог. С ним спала моя собака Феб, которая его очень любила.

Гофмейстер и Серов спали наверху в светелке.

— Здесь у вас, должно быть, грибов много, — говорил Горький за чаем. — Люблю собирать грибы. Мне Федор говорил, что вы страстный охотник. Я бы не мог убивать птиц. Люблю я певчих птиц.

— Вы кур не едите? — спросил я.

— Как сказать... Ем, конечно... Яйца люблю есть. Но курицу ведь режут... Неприятно... Я, к счастью, этого не видел и смотреть не могу.

— А телятину едите?

— Да как же, ем. Окрошку люблю. Конечно, это все несправедливо.

— Ну, а ветчину?

— Свинья все-таки животное эгоистическое. Ну, конечно, тоже бы не следовало.

— Свинья по четыре раза в год плодится, — сказал Мазырин. — Если их не есть, то они так расплодятся, что сожрут всех людей.

— Да, в природе нет высшей справедливости, — сказал Горький. — Мне, в сущности, жалко птиц и коров тоже. Молоко у них отнимают, детей едят. А корова ведь сама мать. Человек — скотина порядочная. Если бы меньше было людей, было бы гораздо лучше жить.

— Не хотите ли, Алексей Максимович, поспать с дороги? — предложил я.

— Да, пожалуй, — сказал Горький. — У вас ведь сарай есть. Я бы хотел на сене поспать, давно на сене не спал.

— У меня свежее сено. Только там, в сарае, барсук ручной живет. Вы не испугаетесь? Он не кусается.

— Не кусается? — Это хорошо. Может быть, он только вас не кусает?

— Постойте, я пойду его выгоню.

— Ну, пойдемте, я посмотрю, что за зверюга.

Я выгнал из сарая барсука. Он выскочил на свет, сел на травку и стал гладить себя лапами.

— Все время себя охорашивает, — сказал я, — чистый зверь.

— А морда-то у него свиная.

Барсук как-то захрюкал и опять проскочил в сарай.

Горький проводил его взглядом и сказал:

— Стоит ли ложиться?

Видно было, что он боялся барсука, и я устроил ему постель в комнате моего сына, который остался в Москве.

К обеду я заказал изжарить кур и гуся, уху из рыбы, пойманной нами, раков, которых любил Шаляпин, жареные грибы, пирог с капустой, слоеные пирожки, ягоды со сливками.

За едой гофмейстер рассказал о том, как ездил на открытие мощей преподобного Серафима Саровского, где был и государь, говорил, что сам видел исцеления больных: человек, который не ходил шестнадцать лет, — встал и пошел.

— Исцеление? — засмеялся Горький. — Это бывает и в клиниках. Вот во время пожара параличные сразу выздоравливают и начинают ходить. При чем здесь все эти угодники?

— Вы не верите, что есть угодники? — спросил гофмейстер.
— Нет, я не верю ни в каких святых.
— А как же, — сказал гофмейстер. — Россия-то создана честными людьми веры и праведной жизни.
— Ну, нет. Тунеядцы ничего не могут создать. Россия создавалась трудом народа.
— Пугачевыми, — сказал Серов.
— Ну, неизвестно, что было бы, если бы Пугачев победил.
— Вряд ли все же, Алексей Максимович, от Пугачева можно было бы ожидать свободы, — сказал гофмейстер. — А сейчас вы находите — народ не свободен?
— Да как сказать... в деревнях посвободнее, а в городах скверно. Вообще города не так построены. Если бы я строил, то прежде всего построил бы огромный театр для народа, где бы пел Федор. Театр на двадцать пять тысяч человек. Ведь церквей же настроено на десятки тысяч народу.
— Как же строить театр, когда дома еще не построены? — спросил Мазырин.
— Вы бы, конечно, сначала построили храм? — сказал Горький гофмейстеру.
— Да, пожалуй.
— Позвольте, господа, — сказал Мазырин. — Никогда не надо начинать с театра, храма, домов, а первое, что надо строить, — это остроги.
Горький, побледнев, вскочил из-за стола и закричал:
— Что он говорит? Ты слышишь, Федор? Кто это такой?
— Я — кто такой? Я — архитектор, — сказал спокойно Мазырин. — Я знаю, я строю, и каждый подрядчик, каждый рабочий хочет вас надуть, поставить вам плохие материалы, кирпич ставить на песке, цемент уворовать, бетон, железо. Не будь острога, они бы вам показали. Вот я и говорю — город с острога надо начинать строить.
Горький нахмурился:
— Не умно.
— Я-то дело говорю, я-то строил, а вы сочиняете... и говорите глупости! — неожиданно выпалил Мазырин.
Все сразу замолчали.
— Постойте, что вы, в чем дело? — вдруг спохватился Шаляпин. — Алексей Максимович, ты на него не обижайся, это Анчутка сдуру...
Мазырин встал из-за стола и вышел из комнаты.
Через несколько минут в большое окно моей мастерской я увидел, как он пошел по дороге с чемоданчиком в руке.
Я вышел на крыльцо и спросил Василия.
— Куда пошел Мазырин?
— На станцию, — ответил Василий. — Они в Москву поехали.
От всего этого разговора осталось неприятное впечатление. Горький все время молчал.

После завтрака Шаляпин и Горький взяли корзинки и пошли в лес за грибами.
— А каков Мазырин-то! — сказал, смеясь, Серов. — Анчутка-то!.. А похож на девицу...

— Горький — романтик, — сказал гофмейстер.

— Странно, почему он все сердится. Талантливый писатель, а тон у него, точно у обиженной прислуги. Все не так, все во всем виноваты, конечно, кроме него...

Вернувшись, Шаляпин и Горький за обедом ни к кому не обращались и разговаривали только между собой. Прочие молчали. «Анчутка» еще висел в воздухе.

К вечеру Горький уехал.

НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ

Был дождливый день. Мы сидели дома.

— Вот дождик перестанет, — сказал я, — пойдем ловить рыбу на удочку. После дождя рыба хорошо берет.

Шаляпин, скучая, пел:

Вдоль да по речке,
Речке, по Казанке
Серый селезень плывет...

Одно и то же, бесконечно.

А Серов сидел и писал из окна этюд — сарай, пни, колодец, корову. Скучно в деревне в ненастную пору.

— Федя, брось ты этого селезня тянуть. Надоело.

— Ты слышишь, Антон, — сказал Шаляпин Серову (имя Серова — Валентин. Мы звали его Валентошей, Антошей, Антоном), — Константину не нравится, что я пою. Плохо пою. А кто же, позвольте вас спросить, поет лучше меня, Константин Алексеевич?

— А вот есть. Цыганка одна поет лучше тебя.

— Слышишь, Антон, Костька-то ведь с ума сошел. Какая цыганка?

— Варя Панина. Поет замечательно. И голос дивный.

— Ты слышишь, Антон, Костьку пора в больницу отправить. Это какая же, позвольте вас спросить, Константин Алексеевич, Варя Панина?

— В «Стрельне» поет. За пятерку песню поет. И поет как надо... Ну, погода разгулялась, пойдем-ка лучше рыбу ловить...

Я захватил удочки, сажалку и лесы. Мы пошли мокрым лесом, спускаясь под горку, и вышли на луг.

Над соседним бугром, над крышами мокрых сараев, в небесах полукругом светилась радуга. Было тихо, тепло и пахло дождем, сеном и рекой.

На берегу мы сели в лодку и, опираясь деревянным колом, поплыли вниз по течению. Показался желтый песчаный обрыв по ту сторону реки. Я остановился у берега, воткнул кол, привязал веревку и, распустив ее, переплыл на другую сторону берега.

На той стороне я тоже вбил кол в землю и привязал к нему туго второй конец веревки. А потом, держа веревку руками, переправился назад, где стоял Шаляпин.

— Садись, здесь хорошее место.

С Шаляпиным вместе я, вновь перебирая веревку, доплыл до середины реки и закрепил лодку.

— Вот здесь будем ловить.

Отмерив грузом глубину реки, я на удочках установил поплавок, чтобы наживка едва касалась дна, и набросал с лодки прикормки — пареной ржи.

— Вот смотри: на этот маленький крючок надо надеть три зернышка — и опускай в воду. Видишь, маленький груз на леске. Смотри, как идет поплавок по течению. Он чуть-чуть виден. Я нарочно так сделал. Как только его окунет — ты тихонько подсекай концом удилища. И поймаешь.

— Нет, брат, этак я никогда не ловил. Я просто сажаю червяка и сижу, покуда рыба клюнет. Тогда я тащу.

Мой поплавок медленно шел по течению реки и вдруг пропал. Я дернул кончик удочки, — рыба медленно шла, подергивая конец. У лодки я ее подхватил подсачком.

— Что поймал? — спросил Шаляпин. — Какая здоровая.

— Язь.

Шаляпин тоже внимательно следил за поплавком и вдруг изо всех сил дернул удочку. Леска оборвалась.

— Что ж ты так, наотмашь? Обрадовался сдуру. Леска-то тонкая, а рыба большая попала.

— Да что ты мне рассказываешь, леска у тебя ни к черту не годится!

И покуда я переделывал Шаляпину снасть, он запел:

Вдоль да по речке...

— На рыбной ловле не поют, — сказал я.

Шаляпин, закидывая удочку, еще громче стал петь:

Серый селезень плывет...

Я, как был одетый, встал в лодке и бросился в воду. Доплыл до берега и крикнул:

— Лови один.

И ушел домой.

К вечеру пришел Шаляпин. Он наловил много крупной рыбы. Весело говорил:

— Ты, брат, не думай, я живо выучился. Я, брат, теперь и петь брошу, буду только рыбу ловить. Антон, ведь это черт знает какое удовольствие! Ты-то не ловишь?

— Нет, я люблю смотреть, а сам не люблю ловить.

Шаляпин велел разбудить себя рано утром на рыбную ловлю. Но когда его будил Василий Белов, раздался крик:

— Чего же, сами приказали, а теперь швыряетесь.

— Постой, Василий, — сказал я, — давай ведро с водой. Залезай на чердак, поливай сюда, через потолок пройдет.

— Что же вы, сукины дети, делаете со мной! — орал неистово Шаляпин.

Мы продолжали поливать. Шаляпин озлился и выбежал в рубашке — достать нас с чердака. Но на крутой лесенке его встретили ведром холодной воды. Он сдался и хохотал...

— Ну что здесь за рыба, — говорил Герасим Дементьевич. — Надо ехать на Новенькую мельницу. Там рыба крупная. К Никону Осиповичу.

На Новенькую мельницу мы взяли с собой походную палатку, закуски, краски и холсты. Все это — на отдельной телеге. А сами ехали в долгуше, и с нами приятель мой рыболов и слуга Василий Княжев, человек замечательный.

Ехали проселком, то полями ржаными, то частым ельником, то строевым, сосновым лесом. Заезжали в Буково к охотнику и другу моему, крестьянину Герасиму Дементьевичу, который угощал нас рыжиками в сметане, наливая водочки.

Проезжали мимо погоста, заросшего березами, где на деревянной церкви синели купола и где Шаляпин в овощной лавке накупил баранок, маковых лепешек мятных пряников, орехов. Набил орехами карманы поддевки и всю дорогу с Серовым их грыз.

Новенькая мельница стояла у большого леса. По песчаному огромному бугру мы спустились к ней. Весело шумели, блистая брызгами воды, колеса.

Мельник Никон Осипович, большой, крепкий, кудрявый старик, весь осыпанный мукой, радостно встретил нас.

На бережку, у светлой воды и зеленой ольхи, поставили палатку, приволокли из избы мельника большой стол. На столе поставили большой самовар, чашки. Развернули закуску, вино, водку. А вечером разожгли костер, и в котелке кипела уха из налимов.

Никон Осипович был ранее старшиной в селе Заозерье и смолоду певал на клиросе. Он полюбил Федора Ивановича. Говорил:

— Эх, парень казовый! Ловок.

А Шаляпин все у него расспрашивал про старинные песни. Никон Осипович ему напевал:

Дедушка, девицы
Раз мне говорили,
Нет ли небылицы
Иль старинной были.

Разные песни вспоминал Никон Осипович.

Едут с товарами
В путь из Касимова
Муромским лесом купцы...

И «Лучину» выучил петь Шаляпина Никон Осипович.

Мы сидели с Серовым и писали вечер и мельницу красками на холсте. А Никон Осипович с Шаляпиным сидели за столом у палатки, пили водку и пели «Лучинушку».

Кругом стояли помольцы...

Никон Осипович пел с Шаляпиным «Лучину», и оба плакали. Кстати, плакали и помольцы.

— Вот бы царь-то послухал, — сказал Никон Осипович, — «Лучина»-то за душу берет. Тоже, может, поплакал бы. Узнал бы жисть крестьянскую.

Я смотрю — здорово они выпили: четверть-то водки пустая стоит.

Никон Осипович сказал мне потом:

— А здоров петь-то Шаляпин. Эх, и парень золотой. Да чего — он при деле, что ль, каком?

— Нет, певчий, — ответил я.
— Вона что, да... То-то он втору-то ловко держит. Он, поди, при приходе каком в Москве.
— Нет, в театре поет.
— Ишь ты, в театре. Жалованье, поди, получает?
— Еще бы. Споет песню — сто целковых.
— Да полно врать-то. Этакие деньги за песни.
Шаляпин просил меня не говорить, что он солист его величества, а то из деревень сбегутся смотреть на него, жить не дадут... [...]

«ДЕМОН»

К бенефису Шаляпина готовили «Демона» Рубинштейна в моей постановке. Костюм, равно как и парик и грим делал Шаляпину я. Спектакль как-то не ладился. Шаляпин очень негодовал. Говорил мне:
— Не знаю, буду ли еще петь.
Мы жили в это время вместе [5]. Вернувшись как-то с репетиции, он сказал:
— Я решил отказаться. Выйдет скандал, билеты все проданы. Не так всё, понимаешь, дирижируют вяло, а завтра генеральная репетиция. Ну-ка, напишу я письмо.
— Скажи, — спросил я, — вот ты все время со мной на репетиции был не больше получаса, а то и совсем не ходишь, значит ты знаешь «Демона»?
— Ну, конечно, знаю, — ответил Шаляпин, — каждый студент его в номерах поет. Не выходит у меня с Альтани. Пойду вызову по телефону Корещенко.
Шаляпин встал с постели и пошел говорить по телефону. Вскоре приехал Корещенко с клавиром. Шаляпин, полуодетый, у пианино показал Корещенке место, которое не выходило у него с оркестром. Корещенко сел за пианино. Шаляпин запел:

Клянусь я первым днем творенья...

И сразу остановился.
— Скажи, пожалуйста, — спросил он Корещенко, — ты ведь, кажется, профессор консерватории?
— Да, Федя, а что?
— Да как что, а что же ты играешь?
— Как что? Вот что, — он показал на ноты.
— Так ведь это ноты, — сказал сердито Шаляпин, — ведь еще не музыка. Что за темпы! Начинай сначала.
И Шаляпин щелкал пальцем, отбивая такт, сам ударял по клавишам, постоянно останавливал Корещенко и заставлял повторять.
За завтраком в «Эрмитаже» Шаляпин говорил:
— Невозможно. Ведь Рубинштейн был умный человек, а вы все ноты играете, как метрономы. Смысла в вашей музыке нет. Конечно, мелодия выходит, но всего нотами не изобразишь!..
Корещенко был скромный и тихий человек. Он покорно слушал Шаляпина и сказал:

— Но я же верно играю, Федя.

— Вот и возьми их! — сказал Шаляпин. — Что из того, что верно. Ноты — это простая запись, нужно их сделать музыкой, как хотел композитор. Ну вас всех к черту!

На другой день утром мы поехали на генеральную репетицию. Шаляпин был молчалив и расстроен.

Когда мы приехали в театр, репетиция уже шла. Как всегда, Альтани, увидав Шаляпина в кулисе, остановил оркестр и показал ему вступление палочкой:

«Дитя, в объятиях твоих...» — запел Шаляпин и остановился.

Сняв шарф и шубу, он подошел к дирижеру и обратился к оркестру:

— Господа, вы, музыканты, вы, все профессора, и вы, дорогой маэстро, — обратился он к Альтани, — прошу вас, дайте мне возможность продирижировать мои места в опере.

Альтани отдал палочку концертмейстеру Крейну, который, встав, передал ее на сцену Шаляпину.

Шаляпин поднял палочку.

— Ариозо «Клянусь».

И запел полным голосом.

Когда он дошел до фразы: «Волною шелковых кудрей», — оркестр встал, музыканты закричали «браво» и сыграли Шаляпину туш.

Шаляпин продирижировал всю свою партию. Альтани что-то отмечал карандашом в партитуре. Шаляпин пел за себя и за хор, и сразу повеселел. Благодарил Альтани и музыкантов, всех артистов и хор.

Когда мы с Шаляпиным вышли из театра, он сказал:

— Видишь, какая история, теперь все ладится. Я же боялся сказать: «дайте мне продирижировать». Черт его знает — Альтани обидится. Положит палочку, уйдет, и опять забастовка дирижеров. Они думают, что я их учу, а они все ученые. Я же прошу понять меня, и только! Теперь споем... А знаешь ли, дешево я назначил за билеты. Надо было вдвое. Поедем куда-нибудь завтракать. В «Эрмитаже» народу много, пойдем к Тестову, здесь близко. Съедим головизну. Нет! головизна тяжело, закажем уху из ершей и расстегаи. Надо выпить коньяку...

Бенефис прошел с огромным успехом. Но гордая московская пресса холодно отозвалась о бенефисе Шаляпина. Вообще Шаляпин был с прессой не в ладах. [...]

НА ВОЛГЕ

От директора императорских театров Теляковского я получил телеграмму. Он просил меня приехать к нему в имение «Отрадное», близ Рыбинска, на Волге.

— Поедем, Федя, — предложил я.

— Ладно, — ответил Шаляпин, — я люблю Волгу. Поедем из Ярославля на пароходе «Самолет». Будем есть стерлядь кольчиком.

— Ты что, так в поддевке и поедешь?

— А почему же? Конечно, в поддевке.

— Узнают тебя на пароходе, будут смотреть.

— А черт с ними. Пускай.

Когда приехали в Ярославль, узнали, что пароход «Самолет» отходит через три часа. Куда деться? Пошли в городской сад и сели у ресторана снаружи. Нам была видна дорога, которая спускалась к Волге. По ней ехали ломовики, везли рогожные кули с овсом, огромные мешки с хлебом, в корзинах из прутьев — белугу, осетрину, севрюгу. Возы тянулись бесконечно по дороге. Слышалось «Ыы... Ыы...» Ломовые понукали лошадей. Ехали бабы на возах, в цветных платках, загорелые и дородные. [...]

Только мы стали есть белугу, как за соседний столик сели два чиновника, в фуражках с кокардами. Один молодой, другой постарше. Молодой посмотрел на Шаляпина и сказал что-то другому. Старший тоже посмотрел на Шаляпина.

«Узнали», — подумал я.

Чиновники встали и подошли к нам. Старший сказал:

— Здравствуйте, Федор Иванович. Позвольте вас приветствовать в нашем городе.

— Очень рад, — ответил Шаляпин, — но я вас не знаю.

— Нас много, — ответил, улыбаясь, старший. — Мы чиновники у губернатора. Нас много и губерний много. А вы один — великий артист. Позвольте вас приветствовать.

— Садитесь, — сказал Шаляпин.

Один из чиновников позвал человека и заказал бутылку шампанского.

Когда подали шампанское, оба чиновника встали и подняли бокалы.

— Мы ездили в Москву вас слушать, Федор Иванович, и каждый день вспоминаем о вашем спектакле с восторгом. Но, простите, Федор Иванович, мы слышали, что вы — друг Горького. Друг этого лжеца и клеветника России. Неужели это правда?

Шаляпин побледнел.

— Мы, очевидно, с вами разные люди. Мне неприятно слышать про Алексея Максимовича, что он — лжец и клеветник. Вам, вероятно, не нравится та правда, которую он говорит.

Шаляпин отвернулся от чиновников, позвал человека и коротко сказал мне:

— Заплати.

Я расплатился по счету. Шаляпин молчал, ждал.

— Пойдем.

И мы ушли, не дотронувшись до шампанского.

— Вот, видишь, — сказал мне дорогой Шаляпин, — жить же нельзя в этой стране. [...]

Всю дорогу до Теляковского Шаляпин проспал в каюте.

Теляковский обрадовался Шаляпину. За обедом был священник соседнего села и две гувернантки — англичанка и француженка. Видно было, что Шаляпин им понравился. С англичанкой он заговорил на английском языке. Та рассмеялась. Шаляпин не знал по-английски и нес чепуху, подражая произношению англичан.

Через два дня мы уехали. Возвращались опять на пароходе «Самолет».

Стоял ясный летний день. Далеко расстилалась Волга, заворачивая за лесные берега, по которым были разбросаны деревни, села и блестели купола церквей.

Мы с Шаляпиным сели за стол в салоне первого класса. Шаляпин заказал чай. Снял картуз и салфетку бросил себе через плечо на поддевку. Налил чай из стакана в блюдце, взяв его всей пятерней и, мелко откусывая сахар и дуя в блюдце, говорил:

— Швырок-то ноне в цене. Три сорок, не приступись. У Гаврюхина швырку досыта собака наестся. Не проворотишь. Да ведь кому как. Хоть в лепешку расстелись, а Семену крышка.

Я подумал: «Чего это Федор разделывает? Купца волжского — дровяника».

Все пассажиры смотрели на нас. Входили в салон дамы и с удивлением оглядывали Шаляпина.

Я вышел из салона на палубу. Прошла какая-то женщина в нарядной шляпе. За ней — муж, держа за руку мальчика. Муж, догоняя жену, говорил:

— Это не он. Не он, уверяю тебя.

— Нет, он, — отвечала жена. — Он. Я его узнала.

— Да не он же, что ты!

— Перестань, я знаю.

Они обошли кругом по палубе. И когда приблизились опять к салону, где сидел и пил чай Шаляпин, женщина вновь бросила взгляд в окно и с уверенностью сказала:

— Он.

Муж, поравнявшись со мной, приостановился и робко спросил:

— Извините, вот вы в рубке сидели с этим высоким, чай пили, — что, это Шаляпин?

— Нет, — ответил я. — Купец. Дрова по Волге скупает...

Когда я вошел в салон, Шаляпин продолжал пить чай из блюдца и салфеткой вытирать пот с лица и со лба. Я опять подсел к нему. Он тотчас же стал снова дурить.

— Неча гнаться. Швырок-от погодит. Не волк, в лес не уйдет. Пымаем. Наш будет. В Нижнем скажу, так узнает Афросимова. Он еще поплачет. Погоди.

— Довольно, Федя, — шепнул я. — Тебя же узнали.

— А куда ему есеныть до Блудова? Блудовский капитал не перешибет, он теперь на торф переходит. Он те им покажет. В ногах поваляются. Возьми швырок, возьми. Вот тогда-то за два двадцать отдадут. А то без порток пустит. Блудова-то я знаю.

— Довольно же! — вновь тихо сказал я.

— Черт с ними!

Пароход подходил к пристани. Показался большой монастырь. Черными пятнами на фоне светлых стен казались монахи. На пристани шел молебен.

Пароход причалил к пристани. На берегу остановили молебен, произошло какое-то движение. На пристань вышли священник, дьякон с кадилом, столпились монахи. Все смотрели во все глаза на пароход. В толпе слышалось: «Шаляпин, Шаляпин! Где он?»

Федор Иванович ушел и заперся в каюте.

Пароход подошел к Ярославлю. Я постучался в каюту к Шаляпину.

— Выходи, приехали.

— Погоди, — ответил мне из-за двери Шаляпин, — пускай разойдутся. Ну их к черту. После второго свистка я выйду...

Шаляпин, когда сходил с парохода, взял мою шляпу, а мне дал свой чесучовый картуз. На берегу быстро прошел к лодочнику, взял лодку, крикнул: «Садись» — и навалился на весла.

Лодка быстро проскользнула мимо всяких суденышек и барок на волжский простор. Шаляпин расхохотался.

— Вот катавасия!.. Покою нет! И что я им дался?

Он ловко управлял лодкой. Светлые ресницы его блестели на солнце.

— Вот мы сейчас приедем, Константин. Я покажу тебе знакомый трактир. Поедим настоящих расстегаев с севрюгой.

Шаляпин быстро вытащил лодку на отлогий берег, и мы пошли по тропинке к дороге. Шаляпин взял у меня картуз и отдал мне шляпу. Справа от дороги была навалена масса бревен. Шаляпин шагал широко и ловко. Глядя на него, я подумал:

«А страшновато, должно быть, не зная — кто он, встретиться в глухом месте с этаким молодцом со светлыми ресницами».

В его огромном росте, сильных движениях была некая разбойничья удаль. [...]

ШАЛЯПИН ЗА ГРАНИЦЕЙ

[...] Я поехал лечиться в Виши, и Шаляпин, узнав, что я там, тоже приехал в Виши [6].

Дирекция городского театра, осведомившись о приезде Шаляпина, предложила ему спеть в театре Виши оперу «Дон Кихот» Массне.

Я присутствовал в театре. Появление Шаляпина на сцене вызвало восторженные аплодисменты. Я заметил, что Шаляпин побледнел, — оказалось, в эту минуту он увидел, что в будке нет суфлера, а спектакль шел по-французски. И Шаляпин спел весь спектакль на французском языке, без суфлера. Он говорил мне после спектакля:

— Ты не можешь представить, какой ужас охватил меня, когда я увидел, что нет суфлера. Я сам удивляюсь, как я мог ничего не спутать и петь. В первый раз пришлось пережить такое испытание.

В Виши я написал с Шаляпина портрет...

Однажды ко мне в комнату забрался сверчок, да такой голосистый, что я не знал, как от него избавиться. Неизвестно было, где он стрекочет. Не давал спать. Я жаловался Шаляпину. Тот долго слушал сверчка и сказал:

— Вот он, тут, в углу. — Шаляпин показал на пол. — Давай воду.

Шаляпин взял графин и стал поливать пол.

Но сверчок не унимался.

Тогда Шаляпин решил, что ошибся, взял с умывальника кувшин и стал поливать пол в другом месте.

Сверчок как ни в чем не бывало продолжал петь.

— Что такое! — изумился Федор Иванович и поднял глаза к потолку.

— Слышишь? Ведь он на потолке!

— Ну, брось, Федя, — сказал я.

— Нет, постой, я его найду...

Я ушел пить воду.

Когда я вернулся и вошел в комнату, то увидел, что Шаляпин мирно спит на моей постели, а сверчок сидит на его согнутом колене и стрекочет.

Я поймал сверчка в платок. Это был небольшой серый кузнечик. Шаляпин попросил, чтобы я отдал сверчка ему.

— Я его возьму к себе в Россию. Я люблю, когда кричит сверчок. Пущу его на печку или в баню. У нас нет таких голосистых.

Шаляпин взял коробку, наложил травы, сделал дырочки для воздуха и унес.

В России я его как-то спросил:

— А как же сверчок-то из Виши?

— Представь, я его в гостинице забыл. Какая досада. [...]

Шла война. Федор Иванович устроил в своем московском доме лазарет[7]. Жена и его дочери были сестрами милосердия. Доктором он взял Ивана Ивановича Красовского.

Шаляпин любил свой лазарет. Беседовал с ранеными солдатами и приказывал их кормить хорошо. Велел делать пельмени по-сибирски и часто ел с ними вместе, учась у них песням, которые они пели в деревне. И сам пел им деревенские песни. Когда пел:

Эх ты, Ванька, разудала голова...

то я видел, как раненые солдаты плакали. [...]

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА В ПАРИЖЕ

Мой сын простудился и заболел сильным плевритом.

Я писал небольшие эскизы для балета и театральных постановок. Их у меня быстро приобретали.

Как-то утром я получил письмо от Шаляпина следующего содержания:

«Париж, 1923, сентябрь.

Костя! дорогой Костя!

Как ты меня обрадовал, мой дорогой друг, твоим письмишком. Тоже, братик, скитаюсь. Одинок ведь. Даже в 35-этажном американском Hôtel'е, набитом телами, — одинок.

Как бы хотел тебя повидать, подурачиться, спеть тебе что-нибуль отвратительное и отвратительным голосом (в интонации). Знаю и вижу, как бы это тебя раздражило, а я бы хохотал и радовался. Идиот! — ведь я бываю иногда несносный идиот — не правда ли?

Оно, конечно, хорошо — есть и фунты, и доллары, и франки, а нет моей дорогой России и моих несравненных друзей. Эх-ма! Сейчас опять еду на «золотые прииски», в Америку, а... толку-то?

А ты? что же ты сидишь в Германии? Нужно ехать в Париж! Нью-Йорк! Лондон! Эй, встряхнись! Целую тебя, друже, и люблю, как всегда, твой

Федор Шаляпин».

Я не мог поехать в Париж, так как сын был сильно болен.

Приехав в Гейдельберг, остановился в гостинице в лесу, неподалеку от Брокена. А вечером, идя по коридору гостиницы, увидел перед собой Горького.

Он тотчас же попросил меня зайти к нему.

— Вот — пишу здесь воспоминания, — сказал он, — хотел бы их вам почитать.

Я пришел вечером к Горькому. С ним были сын его Максим, жена сына и его секретарь.

Горький был в халате, с тюбетейкой на голове.

— А где Федор? — спросил он.

— В Париже. Я получил от него письмо.

Когда я выходил гулять с сыном по лесу, к нам присоединялся Горький. Но нам не давали остаться наедине: тотчас же как из-под земли появлялись жена Максима и секретарь Горького.

Осенью доктора посоветовали мне увезти сына на юг Франции или Италии. И я, приехав в Париж, увидел Федора Ивановича. У него был свой дом на авеню д'Эйлау.

Шаляпин был мрачно настроен. Показывал мне гобелены, которые вывез из России, несколько моих картин, старинное елизаветинское серебро. Он собирался ехать в Америку, в которой ранее провел уже почти год. [...]

Настроение было тяжелое. Я никогда не видал Шаляпина и в России в столь мрачном настроении.

Что-то непонятное было в его душе. Это так не сочеталось с обстановкой, роскошью, которой он был окружен. Сидевшие ранее за столом его дети все молча ушли...

— Да, подождут! Я еще покажу... Ты знаешь женщин? Женщин же нельзя любить! Детей я люблю...

И Шаляпин, вдруг наклонив голову и закрыв лицо руками, заплакал.

— Как я люблю детей!..

— Иди, Федя, спать. Пора, поздно. Я иду домой.

— Оставайся у меня ночевать, куда тебе идти?..

— Мне утром надо по делу...

Странное впечатление произвел на меня Шаляпин за границей. В нем не осталось и следа былого веселья. [...]

СТРАННЫЙ КОНЦЕРТ

Разговорившись, Шаляпин поведал мне о своем блистательном турне по Америке, где заработал большие деньги.

Мне запомнился его рассказ о южноамериканских нравах:

— Мне предложили петь у какого-то короля цирков на званом обеде. Я согласился и спросил десять тысяч долларов. Меня привезли на яхте к пустынному

берегу. Была страшная жара. На берегу, недалеко от моря, дом каменный стоял с белой крышей — скучный дом, вроде фабрики. Кругом дома росли ровные пальмы. Какие-то неестественные, ярко-зеленые. Меня встретили на пароходе четверо слуг и два негра, которые несли мои вещи. Дом был пустой. Мне отвели комнату в верхнем этаже. Я умылся с дороги, принял ванну. Пил какой-то мусс. Вышел на балкон и достал рукой ветку пальмы. Представь себе — она была сделана из железа и выкрашена зеленой краской.

Через час подошел пароход с хозяином и гостями. Обед был сервирован в нижнем огромном зале. Суетилась приехавшая на пароходе прислуга; с пароходом доставили весь обед. Я смотрел с балкона на всю эту суету. Меня ни с кем не познакомили. Через несколько мгновений ко мне пришел человек во фраке, вроде негра, и сказал: «Пожалуйте петь». Я пошел за ним. В зале меня уже ждал великолепный пианист. Он знал мой репертуар. Я встал около рояля. Люди в зале обедали, громко беседуя и не обращая на меня внимания. Пианист мне сказал: «Начинаем». В эту минуту ко мне подошел какой-то человек. В руках у него был поднос, на котором лежали доллары. Я их взял. Он просил сосчитать деньги и расписаться в получении. Я положил деньги в карман, пианист снова сказал: «Начинаем». И я стал петь. Никаких аплодисментов. Когда я спел почти весь репертуар, намеченный мной, гости встали из-за стола, вышли из зала и отправились на пароход.

Так я и не видел того, кто меня пригласил. И никто со мной не простился. Даже пианист не зашел ко мне в комнату и не пожал мне руку на прощанье. Он уехал с ними. Негры собрали мои вещи, взяли чемоданы и проводили до яхты. Я один возвращался обратно. Как это не похоже на Россию... Удивительный народ! Пригласил меня какой-то богач на охоту. У него огромные земли и заповедники, где содержатся звери. «Вы можете убить носорога» — написано было в приглашении. Ну, подумал я, с носорогом лучше не связываться. И не поехал. И, представь, мне пришлось встретиться в одном американском доме именно с владельцем этих заповедников. Очень милый человек. Худой, невзрачный, но богатый. Я напомнил ему о его приглашении на охоту. Он очень смутился и сказал мне: «Я сам не охотник и никогда там не бывал. Меня представляет там один из моих друзей. Мне только представляют список известных людей, и я отправляю приглашения. Вероятно, вас считали любителем охоты. Носорог, говорите вы... Да разве они есть, носороги, а я и не знал...» Как тебе это нравится?.. [...]

«РУСАЛКА»

В Театре Елисейских полей готовили «Русалку» Даргомыжского [8]. На репетиции Шаляпин был раздражен, постоянно делал замечания дирижеру.

Подошел день спектакля. На сцене я увидел большую перемену в Шаляпине. В его исполнении была какая-то настойчивость, как бы приказание себя слушать и нескрываемое неудовольствие окружением. Он пел, подчеркивая свое великое мастерство. Это нервировало слушателя. Он как бы подчеркивал свое значение публике. И в игре его не было меры: он плакал в сцене «какой я мельник, я ворон».

Как-то придя к нему утром, я увидел, что он греет над свечкой какую-то жидкость в пробирке.

— Вот видишь — мутная. Это сахар.

Ноги у него были худые, глаза углубились, лицо покрыто морщинками. Он казался стариком. Внутри морщин была краснота.

Исполняя часто партии Грозного, Галицкого, Бориса Годунова и переживая волнения и страсти своих героев, Шаляпин в последние годы жизни и сам стал походить на них. Был гневен, как Грозный, разгулен, как Галицкий, и трагичен, как Борис.

Впрочем, с встречными людьми он никогда не был прост — всегда играл. Никогда я не видел его со знакомыми таким, каким он был, когда приезжал ко мне в деревню. [...]

— Пойдем, — сказал Шаляпин. — Я, брат, покупаю и старое вино, коньяк. Только, понимаешь ли ты, у меня сахар — диабет. Понимаешь ли, вино пить нельзя. Я люблю хорошее вино. Зайдем-ка в кафе, выпьем виски.

— Виски — вредно. Помнишь доктора Лазарева, он говорил, что с диабетом жить можно долго, необходимо только воздержание.

— Но я же не обжора...

— Как, не обжора? Ты же съел два фунта икры салфеточной при мне сразу.

— Кстати, тут есть салфеточная икра. Поедем к Прюнье.

У Прюнье Шаляпин попробовал икру.

— Хороша.

И приказал завернуть изрядное количество.

— В чем дело? Виски пить нельзя, икры нельзя, водки нельзя. — Вот эскарго, ты ешь эскарго?

— Эскарго-то эскарго, а помнишь, раки в речке Нерли какие были!

— Да, замечательные. А как эта рыбка-то? Ельцы копченые. Помню. Я раз целую корзинку у тебя съел... Как у тебя там было весело. Такой жизни не будет уже никогда. Все эти гофмейстеры, охотники, доктор Лазарев, Василий Княжев, Белов, Герасим, Кузнецов, Анчутка, шутки, озорство — неповторимо. Это было счастье русской жизни. Нигде не найти мельника Никона Осиповича. Нигде нет этой простой доброты... Там никогда не говорили о деньгах. Никто их не выпрашивал, они не составляли сути жизни. Жизнь была не для денег. А я устал выпрашивать у жизни деньги. Я знаю, что с деньгами я буду свободен и не унижен. Ты вспомни, этот Василий Княжев или Герасим — какая чистота души! Ведь там совестились говорить о деньгах... А этот лес, Новенькая мельница, водяной. Какая красота. А хижину рыбака в одно окно, убогую, у елового леса, помнишь? А рыбака Константина, который лечил твоему приятелю флюс, привязывая к щеке живого котенка? А эта монашенка, которая бегала по лесу и которую мы все боялись?..

— А разбойнички, которых не было, помнишь?.. А как ты с револьвером ездил? А воробьиную ночь, когда не было видно своей руки? Когда заблудились и нельзя было идти, и эхо, когда ты пел, и кругом, в разных местах повторялось твое пение близко и далеко?

— Да, — сказал Шаляпин задумчиво, — это было действительно замечательно. Какая-то особенная симфония.

— А как голос-то снизу крикнул: «Что ты, леший, орешь?» Это уж было не эхо, помнишь?

— Помню. Там был бугор — и внизу ехали рыбаки. [...]

БОЛЕЗНЬ

[...] Шаляпин все худел. Когда я к нему пришел, он лежал в постели. Потом сел и стал одеваться, напевая из «Бориса Годунова». Меня поразила худоба его ног.

— Хотят устроить мой юбилей — пятидесятилетие моей артистической деятельности [9]. Хотели устроить теперь. Но я не согласился ускорить празднество, так как по-настоящему остался еще год. И я всегда был честным артистом. Понимаешь — честным артистом! Голоса у меня еще хватит.

В глазах его была усталость, и они глубоко сидели в орбитах. Были в них и какая-то мольба, и скупость старика.

Он хотел шутить, но тут же впадал в уныние.

— Вот ты не боялся, Константин, народа, а я боялся всегда... «Восторженных похвал пройдет минутный шум»... Ничего — вот отпою, тогда начну жить. Ты особенный человек, Константин, я всегда удивлялся твоей расточительности... Хорошо мы жили у тебя в деревне.

— Да, — согласился я.

— И вот — минулось... И я как-то не заметил, как все это прошло. Всегда думал: вот перестану петь — начну жить и с тобой поеду на озеро ловить рыбу. В Эстонии хотел купить озеро. И куплю. Еще года два попою и шабаш! Это вот грипп мне помешал. У меня после него какой-то камень лег на грудь. Что-то тут не свободно...

— Это, наверное, нервное у тебя.

Шаляпин пристально посмотрел на меня.

— Ты как находишь, я изменился?

— Нисколько, — солгал я. — Как был, так и есть.

— Разве? А я похудел. Это хорошо для сцены. Помнишь, вы дразнили меня с Серовым, что у меня живот растет. Я приходил в отчаяние. А теперь, смотри — никакого живота.

И он встал передо мной, вытянувшись. Его могучий костяк был как бы обтянут кожей. Это был больной человек.

— Мне бы хотелось выпить рюмку водки и закусить селедкой. Просто — селедкой с луком. Не дают. Кури, что ты не куришь? Мне нельзя. Задыхаюсь. Ты знаешь ли, я жалею, что нет твоего доктора, как его? — Лазарева. Вот был здоровенный человек. Помнишь, как он крикнул на меня: «Молчать, я магистр наук, если я вам говорю, что не болит у вас горло, то, значит, не болит». И ведь верно. «Я по звуку слышу». Все-таки были у нас хорошие доктора. Но ведь был чудак. Помнишь, любил тебя. На тебя не кричал... Савву Иваныча я вспоминаю. Не будь Саввы, пожалуй, я бы не сделал того, что я сделал. Он ведь понимал. Самую тютельку понимал. Ты знаешь ли, я любил только одного артиста — Мазини. Меня поражало — какое чувство в нем, голос! Небесный голос. И сам он был, брат, парень хороший. Восьмидесяти лет женился. И какая женщина. Молодая, красавица. Я ее видал. Любила его. А ты знаешь, в жизни он, кажется, был бабник.

— А ты, Федя, никогда бабником не был?

В его глазах вдруг показалось веселье, — прежний Федя взглянул на меня. Он рассмеялся. И так же внезапно лицо его омрачилось. Он глубоко о чем-то задумался, как бы отряхивая рукой несуществующие крошки на скатерти. [...]

Прожив полжизни с Федором Ивановичем Шаляпиным и видя его часто, я всегда поражался его удивительному постижению каждого создаваемого образа. Он никогда не говорил заранее даже друзьям, как он будет петь и играть ту или иную роль. На репетициях никогда не играл, пел вполголоса, а иногда и пропускал отдельные места. И уже только на сцене потрясал зрителя новым гениальным воплощением и мощным тембром своего единственного голоса.

С каким удивлением смотрели на него иностранные певцы! Сальвини слушал Шаляпина, и на лице его было восторженное внимание. Его смотрели и слушали с удивлением, как чудо. И он был и впрямь чудо-артист.

Однажды, когда я удивлялся его исполнению, он мне сказал:

— Я не знаю, в чем дело. Просто, когда пою Варлаама, я ощущаю, что я Варлаам, когда Фарлафа, — что я Фарлаф, когда Дон Кихота, — что я Дон Кихот. Я просто забываю себя. Вот и все. И владею собой на сцене. Я, конечно, волнуюсь, но слышу музыку, как она льется. Я никогда не смотрю на дирижера, никогда не жду режиссера, чтоб меня выпустили. Я выхожу сам, когда нужно. Мне не нужно указывать, когда нужно вступить. Я сам слышу. Весь оркестр слышу — замечаю, как отстал фагот или альт... Музыку надо чувствовать!.. Когда я пою, то я сам слушаю себя. Хочу, чтобы понравилось самому. И если я себе нравлюсь — значит, пел хорошо. Ты знаешь ли, я даже забываю, что пою перед публикой. Никакой тут тайны нет. Хотя, пожалуй, некоторая и есть: нужно любить и верить в то, что делаешь. В то нечто, что и есть искусство... Я не был в консерватории. Пел с бродячими певчими, ходил пешком по селам. Узнавали, где приходский праздник, туда и шли петь. Усатов мне помог. Он учил меня ритму. Я совру, а он меня по башке нотами! — отбивает такт. Задаром учил. Я ему за это самовар ставил, чистил сапоги, в лавочку бегал за папиросами. Рахманинов тоже мне помог. Он серьезный музыкант. Понимает. Завраться не дает... И вы, художники, мне тоже помогли. Только эти все знания надо в кармане иметь, а петь надо любя, как художник, по наитию. В сущности, объяснить точно, отчего у меня выходит как-то по-другому, чем у всех, я не могу. Артиста сделать нельзя — он сам делается. Я никогда и не думал, что буду артистом. Это как-то само собой вышло. Не зайди певчие, с которыми я убежал, к отцу на праздник, то я никогда бы и не пел...

НА МАРНЕ

Как-то летом мы поехали с Шаляпиным на Марну. Остановились на берегу около маленького кафе. Кругом высились большие деревья, Шаляпин разговорился:

— Послушай, вот мы сейчас сидим с тобой у этих деревьев, поют птицы, весна. Пьем кофе. Почему-то мы не в России? Это все так сложно — я ничего

не понимаю. Сколько раз ни спрашивал себя — в чем же дело, мне никто не мог объяснить. [...]

Шаляпин говорил озабоченно, лицо его было, как пергамент — желтое, и мне казалось, что со мной говорит какой-то другой человек — так он изменился и внешне.

— Я скоро еду в Америку петь концерты, — продолжал он. — Юрок зовет... Надо лечиться скорей. Тоска... Вино у меня отобрали.

Он вдруг улыбнулся.

— А я две бутылки все же спрятал в часы. Знаешь, у меня большие часы? Вот, у меня ключ.

Он вынул из жилетного кармана медный ключик и показал мне.

— Я рюмку пью только. Какой коньяк! Я раньше и не знал, что есть такой коньяк. И водка смирновская — белая головка. Я нашел здесь в Париже, на Рю де ля Пэ. Старая бутылка. Одну нашел только. Эту успел выпить. А что, ты не знаешь, жив ли Борис Красин?

— Нет, не слыхал, не знаю.

— А я слышал, что он умер. Кто это мне сказал — не помню.

— А Обухов?

Шаляпин вдруг засмеялся.

— Ты помнишь, как я над ним подшутил?..

Обухов был управляющим Конторой московских императорских театров. Однажды Шаляпин, придя ко мне в Москве, принес с собой арбуз, взял у меня краски (темпера) и выкрасил его в темный цвет. Арбуз обрел вид темного шара. Шаляпин принес с собой еще и коробочку, в которой были так называемые «монашки», — их зажигали, и они долго курились, распространяя приятный запах. Такую «монашку» Шаляпин вставил в верх арбуза.

Когда «грим» был готов, Шаляпин отправился в Контору императорских театров, положил арбуз в кабинете Обухова на письменный стол и зажег «монашку». А сам уселся в приемной, как проситель.

Явившись на службу и найдя в своем кабинете дымящуюся «бомбу», Обухов опрометью бросился вон. Вся контора всполошилась, все выбежали вон. Вызвали полицию...

В разгар переполоха Шаляпин разрезал бомбу... Все смеялись.

Обухов старался скрыть недовольство и с упреком сказал Шаляпину:

— Вам, Федор Иванович, все допустимо...

А Шаляпин всю неделю хохотал.

— А знаешь ли, — сказал, помолчав, Шаляпин, — живи я сейчас во Владимирской губернии, в Ратухине, где ты мне построил дом, где я спал на вышке с открытыми окнами и где пахло сосной и лесом, — я бы выздоровел. [...] Как я был здоров! Я бы все бросил и жил бы там, не выезжая. Помню, когда проснешься утром, пойдешь вниз из светелки. Кукушка кукует. Разденешься на плоту и купаешься. Какая вода — все дно видно! Рыбешки кругом плавают. А потом пьешь чай со сливками. Какие сливки, баранки! Ты, помню, всегда говорил, что это рай. Да, это был рай. А помнишь, ты Горькому сказал, что это рай. Как он рассердился. Герасим жив?

— Нет, Федя, Герасим умер еще когда я был в Охотине.

— Посчитать, значит нас мало осталось в живых. Какая это странная штука — смерть. Неприятная штука. И тайная. Вот я все пел. Слава была. Что такое слава? Меня, в сущности, никто не понимает. Дирижеры — первые. В опере есть музыка и голос певца, но еще есть фраза и ее смысл. Для меня фраза — главное. Я ее окрыляю музыкой. Я придаю значение словам, которые пою, а другим все равно. Поют, точно на неизвестном языке. Показывают, видите ли, голос. Дирижер доволен. Ему все равно тоже, какие слова! В чем же дело? Получается скука. А они не хотят понять. Надоело... Вот Рахманинов — это дирижер. Он это понимает. Вот я выстукиваю иногда такт. Ты думаешь, что это мне приятно? Я вынужден. Иначе ничего не выходит. А говорят — я придираюсь. Я пою и страдаю. В искусстве нет места скуке. А оперу часто слушают и скучают. Жуют конфеты в ложе, разговаривают. Небось, когда я пою, перестают конфеты жрать, слушают меня. Ты знаешь, кто еще понимал искусство? — Савва Мамонтов. Это был замечательный человек. Он ведь и пел хорошо. И ты помнишь — как его? Врубель был такой.

— А ты с милым Мишей Врубелем поссорился.

— Он же был этакий барин, капризный. Все, что ни скажу, все ему не нравилось. Он мне сказал: «Вы же не певец, а передвижная выставка, вас заела тенденция. Поете «Блоху», «Как король шел на войну» — кому-то нравиться хотите. В искусстве не надо пропаганды». Вообще, сказать тебе должен, что я его не понимал, и картины его не понимал. Хотя иллюстрация к «Демону» — замечательная. Странно, я раз сказал ему, что мне нравится его «Демон», которого он написал у Мамонтова, такой, с рыжими крыльями. А он мне ответил: «Вам нравится — значит плохо». Вот не угодно ли? Савва Мамонтов его тоже не понимал... А то за обедом: после рыбы я налил красного вина. Врубель сидел рядом... У Мамонтова был обед, еще Витте тогда был за столом. Он вдруг отнял у меня красное вино и налил мне белого. И сказал: «В Англии вас никогда бы не сделали лордом. Надо уметь есть и пить, а не быть коровой. С вами сидеть неприятно рядом». Ведь это что же такое? Но он был прав, я теперь только это понял. Да, Врубель был барин...

— Да ведь ты сам сейчас барин стал. Украшаешь себя и вина любишь дорогие.

— Нет, я не барин. Скажу тебе правду — в России я бы бросил петь и уехал бы в Ратухино, ходил бы косить и жил бы мужиком. Ведь я до сих пор по паспорту крестьянин — податное сословие. И все дети мои крестьяне, а я был солист его величества. Теляковский недоумевал: у меня не было чина, а он хотел, чтобы я получил Владимира... Когда я пел Бориса в Берлине, в ложе был Вильгельм. В антракте мне сказали: «Кайзер вас просит в ложу». Вильгельм меня встретил любезно и попросил сесть. Я сел. Он сказал: «Когда в России талант — это мировой талант. Скажите, Шаляпин, какой вы имели высший орден в России?» — «Бухарская звезда», — ответил я. — «Странно», — сказал Вильгельм, — и, протянув руку к стоявшему сзади генералу (вероятно, это было заранее условлено), отцепил у него орден и пришпилил мне на грудь. — «Позвольте вас поздравить, теперь вы — фон Шаляпин, вы дворянин Германии». А здесь я получил «командора»...

В уголках губ Федора Ивановича была грустная усмешка.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

В Париже Шаляпин, прощаясь со мной, сказал:

— Ну, прощай. Ты где живешь? На Балчуге? Ах, я и забыл, что мы не в Москве, — как чудно! Когда я вижу тебя, я всегда живу душой в России. Я к тебе зайду. Это у Порт Сен-Клу...

Кажется, в конце февраля, выходя из дому, я увидел на дворе, возле консьержа, Шаляпина.

— Ах, вот ты! — сказал он. — Пойдем в кафе.

Он шел усталой походкой.

— Я что-то захворал, — сказал он. — Как-то здесь тяжело, — показал он на грудь, — вроде как камень лежит. Это началось там, в Китае. Я ведь в Китай ездил. В сущности, зачем я ездил — не знаю.

Вид у Шаляпина был очень больной. И он все вздыхал.

— Борис и Федор в Америке, — сказал он про сыновей. — Тебе они не пишут?

— Борис не пишет, а Федя — молодец. Ты знаешь, он играл в пьесе «Товарищ» главную роль, этого князя, который поступил лакеем. Играл на английском языке, и о нем превосходно написали.

— Да что ты? А я и не знал. Я все удивляюсь, отчего они все хотят быть артистами. Дочери мои... Отчего не просто так, людьми, как все? Ведь в жизни артиста много горя.

Он вздохнул.

— Ты знаешь ли, мне не очень хорошо здесь, — он вновь показал на грудь. — Я пойду.

— Мы вышли из кафе и подошли к спуску в метро.

— Возьми автомобиль, — сказал я.

— Зачем автомобиль? Ведь это огромные деньги.

И он спустился в метро. Во всей фигуре его был какой-то надлом.

Я долго не мог уснуть в эту ночь. Образ больного Шаляпина стоял передо мной.

Проходила в воспоминаниях прошлая жизнь. Я видел его там, в России, когда он спал в моей деревенской мастерской на широкой тахте. Около него спал Феб — моя собака, которая нежно любила Шаляпина. Собаки вообще любят веселых друзей. Их радует дружба людей. Помню, глядя на спящего Шаляпина, я подумал: «А ведь это гений...» Как сладко спал этот русский парень — Федор Шаляпин.

Живя много в России в деревнях, я встречал не раз парней деревенских. В их смехе, удали, веселье, разгуле было то же, что в Шаляпине.

Помню, когда я строил дом, один из плотников, молодой парень высокого роста, вечером после работы сорвал ветку березы и ходил взад и вперед около сарая, отмахиваясь веткой от комаров. Ходил и пел. И лицо было задумчиво, так же, как у Шаляпина. Он пел про Дунай, про сад, про горе-горюшко. И видно было, что он где-то там, где Дунай и где горе-горюшко...

Я долго смотрел на него. У него был дивный голос — тенор. И я подумал: Говорят, что больше не будет такого артиста, как Шаляпин. Но так ли это?..

Может быть, и родится. Но будет ли та среда, которая поможет любовью и вниманием создаться артисту?

Помню, когда пришел В. А. Серов, я сказал ему:

— Посмотри, как спит Федор, лицо какое серьезное. И во сне даже Грозный. Лицо гения, посмотри.

— Пожалуй, — ответил Серов, — есть в нем дар и полет, но все это перемешано со всячинкой. [...]

Итак, вспоминая нашу совместную жизнь там далеко, в России, я еще резче ощутил, как печальна была наша теперешняя встреча с Шаляпиным. Все слышалось, как он сказал: «У меня здесь камень», — и показал на грудь.

Вскоре я простудился и захворал. Ко мне пришел мой приятель Н. Н. Куров и сказал мне, что Шаляпин очень болен и что мало надежды на его выздоровление.

Я огорчился. Не хотел верить.

— Что ты. Это ведь богатырь. Ему теперь, должно быть, всего 64 года, не больше. Правда, он кажется больным. Но здесь ведь хорошие доктора.

В газетах ничего о болезни Шаляпина не писали. Я хворал и не выходил на улицу.

Через несколько дней опять навестил меня мой приятель и сказал:

— А Шаляпину очень плохо. Ему делали переливание крови. У него, говорят, белокровие.

— Что это за белокровие? — спросил я. — Это у Вяльцевой было. Что же это такое?

— Кровь делается белая, возрастает количество белых шариков. Точно не знаю... — сказал Н. Н. Куров. — Дочь, говорят, кровь дала для переливания.

Мне вспомнилось, как часто при последних моих встречах с Шаляпиным он заговаривал о смерти, с каким интересом расспрашивал меня — кто из наших прежних знакомых жив, кто умер, как однажды сказал:

— Как странно, ведь никто не знает, что такое смерть. Тот, другой умер, а мне кажется, что я не умру. Как это устроено в душе все странно. Если бы человек сознавал смерть, то он бы не покупал землю, не строил бы домов. Я же вот хочу купить имение под Парижем — мне советуют, и поеду туда отдыхать. Мне еще надо в Америку ехать петь, только стал я скоро уставать.

ДУРНОЙ СОН

Ко мне пришел доктор и сказал:

— Что же, температура нормальная. В солнечный день можете выйти ненадолго.

После его ухода я заснул.

И видел во сне, как пришел ко мне Шаляпин, голый, и встал около моей постели, огромный. Глаза у него были закрыты, высокая грудь колыхалась. Он сказал, держа себя за грудь:

— Костя, сними с меня камень...

Я протянул руку к его груди — на ней лежал холодный камень. Я взял его, но камень не поддавался — он прирос к груди...

Я проснулся в волнении и рассказал окружающим и Н. Н. Курову, который ко мне пришел, про этот страшный сон.

— Нехороший сон, — сказал Н. Н. Куров. — Голый — это нехорошо...

А утром я прочел в газете, что Шаляпин умер.

Я встал, оделся, хотел куда-то идти. Лил дождь. Пришло письмо из редакции с просьбой поскорее написать о Шаляпине.

Я поехал в редакцию. Трудно было писать. Слезы подступали...

Вернувшись домой, я застал у себя П. Н. Владимирова — артиста балета.

— Вот ведь, — сказал он, — Федор Иванович умер. Борис приехал из Америки. Я его видел. Он спрашивал о вас. Я был в доме. Там не протолкаешься. Масса народу. Он умер в забытьи.

На другой день я поехал к Шаляпину в дом. Было множество народу, было трудно протиснуться. Я вызвал Бориса. Он пошел со мной и Владимировым в кафе. Борис любил отца, и глаза его были полны слез. [...]

На другой день, днем, в передней я услышал голос, который живо напомнил мне Шаляпина.

Ко мне вошел Федор, его сын [10]. Он был точь-в-точь Шаляпин, когда я в первый раз его увидел с Труффи; только одет по-другому — элегантно.

Я всегда любил Федю. [...] Как он был похож на отца! В некоторых поворотах лица, в жестах...

Мы разговорились о его отце...

— Когда я уезжал в Америку, — сказал между прочим он, — отец мне говорил, что бросит петь и выступит в драматических спектаклях в пьесах Шекспира «Макбет» и «Король Лир».

— Твой отец был редчайший артист. Его влекли все области искусства. Он не мог видеть карандаша, чтобы сейчас не начать рисовать. Где попало — на скатертях в ресторанах, на меню, карикатуры, меня рисовал, Павла Тучкова. Декламировал и даже выступал в одном из симфонических концертов Филармонии в Москве, в «Манфреде» Шумана...

Восхищался Сальвини. Любил клоунов в цирке, и в особенности Анатолия Дурова... Как-то раз позвал меня на сцену Большого театра и читал мне со сцены «Скупого рыцаря». Увлекался скульптурой и целые дни лепил себя, смотря в зеркало. Брал краски и писал чертей, как-то особенно заворачивая у них хвосты. Причем бывал всецело поглощен своей работой: во время писания чертей держал язык высунутым в сторону. Ужасно старался. Показывал Серову. Тот говорил: «А черта-то нету». Когда приходил ко мне в декоративную мастерскую, то просил меня: «Дай мне хоть собаку пописать». Брал большую кисть и мазал, набирая много краски... Какой был веселый человек твой отец, и как изменился его характер к концу жизни... [...]

Федя ушел. Я остался один и все думал об ушедшем моем друге.

Вспомнилось — однажды он мне сказал:

— Руслана я бы пел. Но есть место, которого я боюсь.

— А какое? — спросил я.

Шаляпин запел:

Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие баянов
Не будут говорить о нем!

— Вот это как-то трудно мне по голосу.

Милый Федя, всегда будут о тебе петь баяны, и никогда не умрет твоя русская слава!

И еще вспомнилось.

Как-то, в деревенском доме у меня, Шаляпин сказал:

— Я куплю имение на Волге, близ Ярославля. Понимаешь ли, — гора, а с нее видна раздольная Волга, заворачивает и пропадает вдали. Ты мне сделай проект дома. Когда я отпою, я буду жить там и завещаю похоронить меня там, на холме...

И вот не пришлось ему лечь в родной земле, у Волги, посреди вольной красы нашей России...

М. В. НЕСТЕРОВ

Ф. И. ШАЛЯПИН

О Шаляпине говорилось много, и все же о нем можно сказать кое-что, быть может, еще никем не сказанное...

Однажды, лет более тридцати тому назад, ко мне к Кокоревское подворье, где в те времена живали художники [1], зашел один из приятелей, и с первого слова полились восторги о виденном вчера спектакле в Мамонтовском театре, об удивительном певце, о каком-то Шаляпине, совсем молодом, чуть ли не мальчике, лет двадцати, — что певца этого Савва Иванович извлек из какого-то малороссийского хора, что этот новый Петров [2] не то поваренок с волжского парохода, не то еще кто-то с Волги... Я довольно скептически слушал гостя о новом феномене, однако вечером того же дня я слышал о нем те же восторженные отзывы от лица более сведущего в музыкальных делах. Говорили о «Псковитянке», о «Лакме», где молодой певец поражал слушателей столько же своим дивным голосом — басом, сколько и игрой, напоминавшей великих трагиков былых времен. Следующие несколько дней только и разговору было по Москве, что о молодом певце со странной фамилией. Быль и небылицы разглашались о нем. Опять упоминали о каком-то малороссийском хоре не то в Уфе, не то в Казани, где юноша пел еще недавно, года два тому назад. Кто-то такие слухи горячо опровергал и авторитетно заявлял, что он все знает доподлинно, что Шаляпин извлечен «Саввой» из Питера, с Мариинской сцены, что он ученик Стравинского, дебютировавший неудачно в Руслане [3], а вот теперь «Савва» его «открыл» и т. д.

Достал и я себе билет на «Псковитянку» [4]. Мамонтовский театр переполнен сверху донизу. Настроение торжественное, такое, как бывает тогда, когда приезжает Дузе, Эрнесто Росси или дирижирует Антон Рубинштейн... Усаживаются. Увертюра, занавес поднимается. Всё, как полагается: певцы поют, статисты ни к селу ни к городу машут руками, глупо поворачивают головы и т. д. Бутафория торжествует. Публика терпеливо все выносит и только к концу второго действия начинает нервно вынимать бинокли, что называется — «подтягиваться»... На сцене тоже оживление: там, как водой живой вспрыснули. Чего-то ждут, куда-то смотрят, к чему-то тянутся... Что-то случилось. Напряжение растет. Еще момент— вся сцена превратилась в комок нервов, что быстро передается нам, зрителям. Все замерло. Еще минута, на сцене все падают ниц. Справа, из-за угла улицы, показывается белый в богатом уборе конь: он медленным шагом выступает вперед. На коне, тяжело осев в седле, профилем к зрителю, показывается усталая фигура царя, недавнего победителя Новгорода. Царь в тяжелых боевых доспехах — из-под нахлобученного шлема мрачный взор его обводит покорных псковичей. Конь остановился. Длинный профиль его в нарядной, дорогой попоне замер. Великий государь в раздумье озирает рабов своих... Страшная минута. Грозный час пришел... Господи, помяни нас грешных! То, что сейчас происходит там, на сцене, пронизывает ужасом весь зрительный зал. Бинокли у глаз вздрагивают. Тишина мертвая. Сцена немая, однако потрясающая. Долго она длиться не может. Занавес медленно опускается. Ух! слава богу, конец...

Так появляется Грозный — Шаляпин в конце, самом конце действия. Немая сцена без звука, незабываемая своей трагической простотой. Весь театр в тяжелом оцепенении. Затем невероятный шум, какой-то стон, крики: «Шаляпина, Шаляпина». Занавес долго не поднимается. Шаляпин на вызовы не выходит. Антракт... Начинается следующее действие тем, что в доме псковского воеводы ждут царя. Он вступает в горницу. В дверях озирается. Он шутит. Спрашивает воеводу: «Войти, аль нет?» Слова эти леденят кровь. Страшно делается за тех, к кому они обращены. Все в смятении. Тяжкая, согбенная фигура царя в низких дверях великолепна. Царь входит, говорит с обезумевшими от страха присутствующими. Садится, угощается... Страшный царь-грешник выщипывает начинку пирога, нервно озираясь кругом. Обращается то к одному, то к другому. Эта сцена непередаваема. Лучшие моменты великих артистов равны тому, что здесь дает молодой Шаляпин. Он делает это до того естественно, до того правдиво и как-то по-своему, по-нашему, по-русски. Вот мы все такие в худшие, безумные минуты наши... Опять занавес. Опять стон от вызовов. Начинается последнее действие «Псковитянки». В нем артист так же великолепен. Грим его напоминает грозного царя, каким его представлял себе Виктор Васнецов в том великолепном этюде, что послужил ему потом для картины [5]. Сцена убийства очень близка к репинской [6]. Повторяю, — сила изображения действия разительна... Однако нервы устали, восприимчивость притупилась, все требует отдыха от непосильной работы. Пьеса кончается. Певцу удается иногда в немых сценах, без звука, иногда в потрясающих, бурных порывах, показать с небывалой силой, яркостью былое, олицетворить страшного царя в трагические моменты его деяний. Долго не появлялся Шаляпин на неистовые вызовы. Предстал он перед нами неожиданно, без грима, без шлема, в тяжелых боевых доспехах, в кольчуге (подлинной). Предстал как-то

неуклюже. Перед нами стоял и кланялся благодушный, белобрысый, огромного роста парень. Он наивно улыбался, и как все это было далеко от того, что было здесь, на этой сцене, перед тем незадолго. Контраст был разительный. Трудно верилось, что то, что было и что сейчас перед нами, одно и то же лицо... С тех дней русское общество долгие годы было под обаянием этого огромного дарования, возвышавшегося порой на сцене до подлинной гениальности.

Бывая в Мамонтовском театре, можно было наблюдать, что Шаляпин был в поре величайшего творчества. Каждая новая роль его бывала для нас, тогда живших в Москве, новым откровением. Театральный сезон был весь заполнен Шаляпиным, разговорами о нем, восторгами, знакомством с ним и т. д.

Как-то меня пригласили в Общество любителей художеств, где тогда собиралось немало народа, так или иначе причастного к искусству. Я не любил там бывать, но на этот раз обещали, что там будет и новый «кумир». Его уже в те дни таскали по Москве чуть ли не по записям. Около него образовался кружок лиц, делающих на его имени свое маленькое благополучие. Они возили его туда-сюда, были с ним на «ты», и проч. и проч. Вот и теперь один из этих Бобчинских привез Федора Ивановича в Общество любителей художеств. Певец всем понравился, нашли его славным малым. Он охотно и много пел. Ужинал, со всеми перезнакомился. Выглядел он тогда совсем юным. Огромного роста — вятское, немного бабье лицо было умно, легко преображалось в соответствии с тем, что требовалось ему. Он был или казался тогда простодушным, доверчивым. Так нам всем в ту пору казалось. В то лето, по дороге в Уфу, я прогостил у молодого Горького в Нижнем несколько дней. Написал с него этюд [7] и много говорил с ним о новом замечательном артисте, который должен был играть летом в ярмарочном театре. Горький жаждал увидеть Шаляпина, познакомиться с ним, не предугадывая, что в будущем эти два имени так часто будут произноситься вместе.

Я особенно в то время был увлечен ролью Сусанина, в которой Шаляпин давал такой полный, естественный и величавый образ крестьянина, охваченного огромной идеей, — положить жизнь за Родину, за юного царя. Кто помнил Петрова, знаменитого создателя глинкинского героя, те находили, что образ, даваемый Шаляпиным, был не ниже. Я же полагал, что он совершенен.

Я снова переехал в Киев и лишь проездом в Петербург бывал в Москве, каждый раз не упуская случая посмотреть Шаляпина в одной из новых, еще не виденных мною ролей. Шаляпин теперь пел на сцене московского Большого театра. Широкий путь лежал перед ним...

Летом того же года я был в Кисловодске, встречаясь с Шаляпиным, Собиновым, Збруевой часто на даче Марии Павловны Ярошенко.

Время шло. Шаляпин был всероссийской знаменитостью. Он создавал один за другим дивные образы: Мефистофель [8], Владимир Галицкий, Сусанин, Мельник, царь Борис [9], Грозный — все они были великолепными, быть может, гениальными созданиями, его прославившими. Образы, им созданные, иногда приближались, возвышались до Сурикова; были так же трагичны и не менее историчны. Поразительна гармония внешнего и внутреннего облика его героев с вокальными его достижениями. Ведь обычно мы получали одно из двух: или изумительные голосовые средства при полном отсутствии игры, как у Мазини, Патти, или же то, что было у великолепного актера-певца Стравинского, владевшего в совер-

шенстве «игрой» при несовершенном голосе. И лишь Шаляпин да еще, быть может, француз Девойод в мое время совмещали то и другое... Оба они придавали большое значение костюму, гриму, декорациям.

Так подвизался тогда Федор Иванович Шаляпин, переезжая из Москвы в Питер, появляясь то там, то здесь в провинции, везде с одинаково огромным успехом. Не нужно говорить, как в те дни оплачивалась возможность слышать его. Записи, очереди дневные и ночные у театра, барышники и проч. Множество анекдотов, рассказов о том, как певец обращался со своими антрепренерами, с бесталанными собратьями по искусству, с разными глупыми Фаустами и такими же Маргаритами, наконец, с дирижерами просто и дирижерами знаменитыми. Рассказывали, что «Федя», как его многие теперь любили называть в глаза и за глаза, одетый в бармы и «шапку Мономаха», перед тем как выходить, торгуется с плутоватым антрепренером, требует «деньги на стол» и т. п. Или он урезонивает на сцене во время репетиции князя Василия Ивановича Шуйского — какого-нибудь Шкафера — быть с ним, с царем Борисом, повежливей, не наседать на него фамильярно, помнить, что «все же я царь...». Словом, теперь это далеко уж не был тот благодушный вятский паренек, что явился однажды перед изумленными москвичами. О нет — это было совсем иное, — это был уже властный, деспотичный владыка сцены.

Вот он в Киеве [10]. Билеты задолго все проданы. Я иду на «Бориса». Говорят, что сейчас Шаляпин роль эту переработал, углубил. Это правда: царь Борис великолепен. В антракте иду к Федору Ивановичу, в его уборную, полную народа. Тут все гости дорогие. «Борис» сегодня идет последний раз. Шаляпин уезжает куда-то дальше. Получаю приглашение после спектакля на ужин в Гранд-Отель.

Народу полон зал. Кого-кого тут нет. Пир горой, шампанское льется. Однако «сам» пьет, вопреки молве о нем, мало. Наступает рассвет. Те, что «уцелели», перешли с хозяином в его номер. Там он вздумал петь, и пел дивно. Разбуженные соседи и не думали протестовать — ведь они слушали самого Шаляпина, да еще в таком ударе! Домой я попал тогда, когда дочь моя уходила в институт (она была так называемая «экстерна» — приходящая).

Шаляпин чаще и чаще стал бывать в Киеве. Вот он опять там. Мы снова видимся. Он иногда заезжает ко мне перед спектаклем. Однажды заехал днем посмотреть мою «Святую Русь», которую я в те дни кончал [11]. Застал у меня киевских дам. Как прирожденный светский человек держал он себя с ними. Одна из дам, умная и даровитая, нашла в нем сходство с «львицей». И правда, Федор Иванович иногда походил на молодую, ласковую, как бы облизывающуюся львицу. Вскоре состоялся бенефис артиста. Я был на нем. Шел «Фауст». Спектакль начался. Шаляпин был исключительно прекрасен. Никогда не забуду сцены, когда Мефистофель является на площади перед церковью, куда вошла Маргарита. Это появление, истинно трагическое, проведено было так ново, так неожиданно, гениально. Мефистофель, одетый в черное, в черный, дивно облегающий гибкую фигуру плащ на оранжевой, огненной подкладке, едва заметной то здесь, то там, тяжелой, конвульсивной поступью — поступью грешника, стопы которого как бы впиваются в землю, им попираемую, и он с величайшим усилием отрывает их от раскаленной земли — делает новый шаг к новому греху, к новой беде... Такой

Мефистофель совсем уж не оперный дьявол. Он поистине несет в себе, в каждом своем помысле, в каждом движении гибель, проклятие... И все же он шел, ибо и в этом было его проклятие. Успех Шаляпин имел в тот раз огромный.

Мои отношения с Федором Ивановичем не менялись. Бывая в Москве, я бывал у него. Однажды обедал у него в обществе Рахманинова, К. Коровина и еще кого-то. Помнится, приехав из Киева, я не мог достать в кассе билет на «Царя Бориса» [12]. Позвонил к Федору Ивановичу, и он устроил меня в оркестре, где я мог не только видеть и слышать Бориса, но еще и наблюдать жизнь оркестра — этого царства инструментов, подчиненного одной воле, одному исключительно музыкально одаренному человеку — дирижеру. В антрактах по переходам из оркестра я пробирался в уборную Федора Ивановича. Там, среди своих поклонников и друзей, отдыхал он, усталый. В эти минуты поистине тяжела ему была «шапка Мономаха».

В тот раз он играл дивно, и, что не часто с ним бывало, сам был доволен своей игрой. Сцена с видениями на троне была потрясающе прекрасна. После нее изнеможенный, со слипшимися волосами, как бы сам раздавленный содеянным, он долго оставался в уборной безмолвным, постепенно освобождаясь от страшного видения, им гениально созданного...

В. Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН В ДОМЕ РИМСКИХ-КОРСАКОВЫХ

Трудно оживить в памяти «дела давно минувших дней»... Поэтому я не могу сказать, когда именно произошло знакомство моего отца, Николая Андреевича Римского-Корсакова, с Федором Ивановичем Шаляпиным.

Как известно, до приглашения в труппу С. И. Мамонтова Ф. И. Шаляпин был некоторое время артистом Мариинского театра. Весьма вероятно, что Николай Андреевич, знавший многих артистов этого театра, мог быть знаком и с Шаляпиным. Мне помнится, что однажды вся наша семья, например, была на представлении «Руслана и Людмилы» с Ф. И. Шаляпиным в партии Руслана. А в таких случаях Николай Андреевич обычно заходил в антрактах на сцену приветствовать артистов и дирижера.

Кроме того, Николай Андреевич часто заезжал в оперу один и иной раз слушал спектакли из-за кулис. А Федор Иванович выступал в Мариинском театре, если и не часто, то все же в таких значительных партиях, как Мельник в «Русалке», Владимир Галицкий в «Князе Игоре», что, естественно, могло интересовать Николая Андреевича.

«Псковитянка» Римского-Корсакова была поставлена на сцене Московской Частной русской оперы С. И. Мамонтова 12 декабря 1896 года, но на эту постановку Николай Андреевич в Москву не ездил, следовательно, познакомиться с Ф. И. Шаляпиным тогда не мог, если не знал его лично уже раньше. О триумфах же Шаляпина в роли Ивана Грозного он, конечно, знал, так как об успехе «Псковитянки» и, в частности, о Шаляпине — Грозном отцу писал его друг, московский критик С. Н. Кругликов.

Во всяком случае, первая встреча Николая Андреевича с Федором Ивановичем, уже прославленным любимцем Москвы, могла произойти на третьем представлении оперы «Садко» в театре С. И. Мамонтова 30 декабря 1897 года, когда, в связи с присутствием в театре автора, Ф. И. Шаляпин в первый раз спел партию Варяжского гостя.

Более полувека прошло с тех пор, когда 29 марта 1898 года, мне, тогда еще гимназисту, посчастливилось в первый раз увидеть Ф. И. Шаляпина не на сцене, а гостем в нашем доме.

Музыкальные собрания в доме отца происходили с давних пор, но от случая к случаю. Друзья-композиторы и артисты бывали у нас на проигрываниях новых сочинений Николая Андреевича или после первых представлений его опер, концертов и т. д. Только с января 1905 года музыкальные собрания у нас приобрели регулярный характер и назывались «нечетными средами», так как происходили в среды по нечетным числам каждого месяца. Эти «нечетные среды», на которые обычно никто специально не приглашался, всегда носили очень скромный характер, однако они бывали подчас довольно многолюдны и весьма интересны по содержанию.

Ф. И. Шаляпин в то время жил в Москве, а в Петербурге бывал наездами. В период приездов Шаляпина наши «нечетные среды» становились более многолюдны. Вот одним из «шаляпинских» вечеров и было музыкальное собрание 29 марта 1898 года, о котором я упомянул выше.

Когда Федор Иванович, или, как его называл В. В. Стасов, «Федор Большой», бывал у нас, это, понятно, оказывалось всегда событием. Весть об этом распространялась по всему дому. По так называемому «черному ходу», ведшему в кухню, пробирались подслушивать соседи. Прислуга собиралась в соседних с гостиной комнатах, а жильцы квартиры, помещавшейся как раз над нами, ложились на пол, чтобы лучше слышать.

На первом «шаляпинском» вечере Федор Иванович исполнил вставную арию Грозного, песню Варяжского гостя, песню Варлаама, «Трепак» Мусоргского, «Старого капрала» Даргомыжского, возможно, он пел и еще что-нибудь — не помню. Помню только, что почти все эти вещи Шаляпину пришлось бисировать. А «бисами» обычно заведовал В. В. Стасов, что, конечно, встречало горячую поддержку всех присутствовавших, особенно нас, молодежи.

Следующий «шаляпинский» вечер состоялся у нас в связи с вторичными гастролями Мамонтовской оперы в Петербурге в 1899 году. Кроме самого Федора Большого в вечере участвовали: Н. И. Забела, А. Е. Ростовцева (обе артистки Московской Частной оперы), М. В. Луначарский и др. Шаляпин снова пел много и охотно.

Каждый звук, каждое произнесенное им слово были до такой степени выразительны, что образы вставали перед глазами, как живые, и невозможно было досыта наслушаться певца. Вот король, заказывающий кафтан для блохи. «Послушай, ты, чурбан». Как произносилось это слово «чурбан» — описать невозможно! До сих пор помнится семинарист, с отвращением долбящий латинские слова, вспоминающий Стешу, приглянувшуюся ему, и «чертова батьку»!

Весной 1899 года Федор Иванович хотя и состоял в труппе С. И. Мамонтова, но уже считался будущим артистом императорского Большого театра, так как

еще в декабре 1898 года стало известно, что им заключен контракт с Дирекцией императорских театров.

Вероятно, еще со времени своей работы в Мариинском театре Федор Иванович сохранил неприязнь к театральным чиновникам. Став же артистом Большого театра, он особенно невзлюбил управляющего московской конторой Н. К. фон-Бооля. До сих пор я помню, как Федор Иванович, сидевший в кресле у письменного стола в кабинете Николая Андреевича, неожиданно и выразительно высказался по адресу фон-Бооля: «Я выбью из него весь «фон», — останется одна «боль». Это было сказано с такой решительной интонацией и сопровождалось таким решительным жестом, что стало ясно — не поздоровилось бы тому, к кому это относилось, если бы намерение русского богатыря действительно было приведено в исполнение. И невозможно было не рассмеяться при столь забавном каламбуре.

Как и в приведенном случае, все, что говорил Федор Иванович, выходило у него необыкновенно выразительно, и вместе с тем каждое слово его было овеяно обаянием, преисполнено простоты, непринужденности и сознания своего огромного достоинства. Откуда все это бралось?

Когда читаешь автобиографию Шаляпина, то поражаешься тому, как, несмотря на все пережитые им лишения, он сохранил эту жизнерадостность, обходительность и уверенность в себе. Насколько мне известно, в трудовой и чрезвычайно «многосторонней карьере» Шаляпина был случай, когда ему пришлось работать рассказчиком в нижегородском городском трактире. Не с того ли времени сохранились у него в памяти некоторые рассказы, которые мне довелось слышать на вечерах у нас в доме. А рассказчиком он был действительно замечательным.

Рассказы свои Шаляпин сопровождал тонкой мимикой и жестами, но даже этих намеков бывало достаточно, чтобы возникали яркие сцены в лицах.

Вот в церкви молится на коленях старушонка; сослепу она принимает плевок за двугривенный, прерывает молитву, тянется к нему, хватает и только тогда понимает свою ошибку. Нужно было видеть, как преображалось лицо Шаляпина, подражавшего шепчущей молитву старухе, какой алчностью загорался ее взгляд, когда она замечала двугривенный, как велико было ее разочарование, досада на свою оплошность. Передать словами это мне, конечно, не под силу.

Вот другой рассказ Шаляпина. Два подвыпивших парня смотрят на фонарный столб, к которому привешена дощечка с надписью. Один спрашивает: «Ваня, а что там написано?» Другой лезет на столб, читает, сползает обратно и говорит: «Ничего особенного; написано — осторожно, свежевыкрашено». Так и видишь при этом комичную фигуру молодца, растерянно осматривающего свои брюки, вымазанные в краске.

Как-то в веселую минуту, Федор Иванович научил нас петь одно лишь слово «заканапатила» на мотив «Стрелочка», дирижируя при этом рукой на три четверти!!! При троекратном повторении обоих колен мотива, «текст» с забавными ударениями и порядком слогов на сильном времени должен сойтись и закончиться вместе с концом мотива. Получились такие, с позволения сказать, слова, как «за́канапатилаза́» — «ка́напатилазака́» — «на́патилазакана́» — «па́тилазаканапа́» и т. д. Задача состояла в том, чтобы не сбиться в «тексте» и счете на три четверти при двухдольном размере мотива. В тот вечер все у нас распевали «Стрелочка».

Забавен был рассказ Шаляпина о его первом путешествии за границу. Где-то на вокзале, не то в Мюнхене, не то во Франкфурте, ему пришлось ожидать поезда. Носильщик сложил его вещи, показал свой номер на бляхе куртки и ушел, намереваясь, очевидно, вовремя явиться и усадить пассажира в вагон. Время, однако, шло, а носильщик не показывался, и Федор Иванович начал волноваться, как бы не пропустить нужный поезд. Он помнил, что номер носильщика — тридцать два. В волнении и нетерпении он громким голосом начинает выкликать его. А так как в немецком языке он силен не был, то у него получалось: «Дрейнциг цвей, дрейнциг цвей!» Это продолжалось до тех пор, пока какой-то немец, поняв в чем дело, не подошел к нему и строго поправил: «Цвей унд дрейсиг!»

Не зная также и английского языка Федор Иванович тем не менее однажды обратился к англичанам — соседям по столику в ресторане с небольшим «спичем», подражая интонациям английского языка. Конечно, этот «спич» не имел ни малейшего смысла и содержания. Однако это так походило на английский язык, а импозантная фигура Шаляпина в цилиндре производила такое солидное впечатление, что англичане, бывшие, возможно, несколько навеселе, «поняли» его и, едва ли не приняв за соотечественника, чокнулись с ним и ответили, судя по выражению их лиц, столь же любезным тостом, который для Федора Ивановича остался так же непонятным, как и его собственная «английская» речь.

В своей автобиографии Шаляпин рассказывает о вечере у Римских-Корсаковых, на котором будто бы исполнялась «Серенада четырех кавалеров одной даме» А. П. Бородина при участии его и Николая Андреевича в качестве второго баса. Но тут память ему, видимо, изменила. «Серенада» эта в таком составе исполнителей у нас не пелась. Я помню, что ее вообще не раз пели мы, то есть молодежь. Исполнялась она также при участии Николая Андреевича, но в другом составе (А. П. Сандуленко и А. В. Оссовский — первый и второй тенора и С. М. Блуменфельд и Н. А. Римский-Корсаков — первый и второй басы). Исполнение им «Серенады» в том составе, о котором говорит Шаляпин, если и было, то вероятно, у В. В. Стасова, где Шаляпин также много раз бывал, но где мне бывать не приходилось. Поэтому с точностью утверждать этого не могу.

Особенно памятны мне те вечера с участием Шаляпина, на которых исполнялись полностью крупные музыкальные произведения.

Первым из таких вечеров вспоминается вечер 4 января 1906 года, когда исполнялась «Женитьба» М. П. Мусоргского, которую Николай Андреевич намеревался тогда оркестровать, извлекши ее, по соглашению со Стасовым, из отдела рукописей Публичной библиотеки, и «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова, в котором, кроме Шаляпина, участвовали С. М. Блуменфельд, А. П. Сандуленко, А. В. Оссовский и Г. Ф. Стравинский (младший брат композитора). Аккомпанировал Ф. М. Блуменфельд. Исполнение было, в общем, прекрасное.

При возникших разговорах о рахманиновской опере Шаляпин отметил, что в музыке ее он чувствует больше общих настроений, соответствующих отдельным положениям и сценам, чем непосредственного следования за пушкинским текстом. Видимо, Федор Иванович хотел этим подчеркнуть разницу в стилях рахманиновской музыки вообще, и в частности «Скупого рыцаря», по сравнению с ариозно-речитативным стилем «Моцарта и Сальери», представляющим в свою очередь развитие принципов декламационного стиля «Каменного гостя» Даргомыжского.

Шаляпин отметил также досадные, по его мнению, совпадения некоторых моментов музыки «Скупого рыцаря» с прежними сочинениями Рахманинова. При этом Федор Иванович закончил свое высказывание забавным заключением, что автор, заимствующий в новом своем сочинении кое-что из предыдущих, «как бы сам у себя крадет двугривенный», чем и вызвал общий смех.

Этот вечер ознаменовался еще памятным предложением Шаляпина прочитать Николаю Андреевичу трагедию Софокла «Царь Эдип».

Не могу сказать, каким образом возникла эта мысль у Федора Ивановича. Вероятно, зашел разговор о том, какую оперу намерен в дальнейшем сочинять Николай Андреевич. «Золотой петушок» еще не занимал собой творческой мысли Николая Андреевича, и Шаляпин мог думать, что он заинтересуется сюжетом «Эдипа». Во всяком случае, чтение Шаляпиным этой трагедии представляло большой интерес. К сожалению, это чтение не состоялось, хотя для него даже был назначен день, — 5 февраля 1907 года.

Именно этим числом помечено письмо Федора Ивановича к Николаю Андреевичу, в котором он сообщал, что доктор ему категорически запретил не только петь, но даже говорить, вследствие обнаружения у него «острого лярингита».

Забегая немного вперед, скажу, что к этому же времени относится мое единственное посещение Ф. И. Шаляпина в его временном месте жительства — меблированных комнатах Мухина на Мойке у Полицейского моста.

Мне теперь самому неясно, как я добился «аудиенции», знаю только, что мне до страсти хотелось получить портрет Федора Ивановича с его автографом. Мне было назначено зайти к нему около шести часов вечера 4 февраля 1907 года, что я и исполнил в точности. Однако когда я пришел и был проведен в гостиную, то оказалось, что Федор Иванович еще не вставал! Я просидел довольно долго в обществе Исая Григорьевича Дворищина, но все-таки дождался пробуждения великого артиста.

Федор Иванович вышел немного сонный, в каком-то роскошном халате, но был мил и любезен чрезвычайно. А когда я напомнил ему цель моего посещения и его обещание подарить мне фотографию с собственноручной подписью, то он немедленно вытащил из ящика стола прекрасный портрет и сделал сверху надпись такого содержания: «На добрую память одному моему длинному приятелю из римских — Корсакову». А справа еще «Бери и помни». Внизу под подписью дата: «4 февр. 1907. СПБ.».

Слова «Бери и помни», хотя и трогательные для меня в сущности, были излишни, так как после всех тех радостей и величайших наслаждений, которые я испытал, слушая и наблюдая Шаляпина на сцене, на эстраде и, наконец, в домашней обстановке, — забыть его было уже невозможно.

Упомянув о несостоявшемся чтении «Царя Эдипа» и моем посещении Федора Ивановича, я, как уже сказал, несколько забежал вперед, так как еще раньше, 26 ноября 1906 года, у нас состоялся совершенно небывалый до того вечер с участием Шаляпина, когда он один исполнил всего «Моцарта и Сальери», а затем и несколько сцен «Каменного гостя».

О замечательном исполнении Шаляпиным партии Сальери я распространяться здесь не буду. Хочется отметить, однако, что Федор Иванович, восхищаясь оперой Римского-Корсакова, сказал, что его особенно привлекает в ней удивительная

естественность музыкальной декламации. Для доказательства он *прочел* начальные строки первого монолога Сальери так, что слышались интонации музыкальных фраз, а затем *пропел* те же строки так, что чувствовались интонации только что показанной декламации, а не простой распев. Наоборот, когда он затем пел те же фразы, то чувствовалась та же декламация, но не распевание музыкальных фраз. Этого я после Шаляпина ни у кого не слышал.

Исполняя в тот раз партии всех действующих лиц, от баса до сопрано, Федор Иванович, конечно, не считал это концертным исполнением. Однако чудом было не только то, что он до мельчайших подробностей знал оба эти замечательные произведения, но и то, как он тонко и глубоко постигал разнообразные характеры всех действующих лиц в диалогах, мог бесконечное число раз мгновенно перевоплощаться в любого из них. Такое живое, увлекательное и, в некотором отношении, импровизационное исполнение, понятно, совершенно незабываемо.

Как же относился к самому Шаляпину и его искусству Николай Андреевич?

Римский-Корсаков никогда не был столь экспансивен и горяч на похвалы, как, например, В. В. Стасов. По натуре отцу не свойственно было шумное и восторженное выражение своих чувств и впечатлений. Это не означало, однако, холодности, а свидетельствовало лишь о внешней сдержанности при внутренней глубине чувств, которые не трудно было заметить людям, знавшим его близко.

В. В. Стасов, описывая в письме к своему брату вечер, на котором Шаляпин пел романсы и читал произведения Максима Горького, говорит, что после исполнения Шаляпиным песен Шуберта не только многие плакали, но что и Николай Андреевич также был «глубоко потрясен».

В «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова мы не находим преувеличенно восторженных отзывов о Шаляпине, но это объясняется объективным характером изложения автобиографии отца. А может быть, и некоторой долей «ревности» к Шаляпину из-за своей «Псковитянки»: успех Шаляпина — Грозного всегда затмевал успех самой оперы, и в этом была вина, конечно, не Шаляпина, а публики, для которой исполнение всегда доступнее исполняемого. Отмечая «невероятный» успех Шаляпина, Николай Андреевич писал, что Шаляпин «был превосходен», «неподражаем», а ведь отец не мог не помнить и Осипа Афанасьевича Петрова.

Николай Андреевич всегда радушно, с искренней радостью встречал у себя на вечерах Шаляпина, а за исполнение всегда трогательно благодарил его, чему я бывал не раз свидетелем. От исполнителей вообще Николай Андреевич всегда требовал точности интонации, темпов, ритма и декламации, не допускал произвольных сокращений, фермат, говорков, выкриков и прочего. Но в этом отец никогда не упрекал Шаляпина ни в глаза, ни за глаза.

Мне много раз приходилось слышать Шаляпина на сцене и при жизни Николая Андреевича и после его смерти. Борис Годунов, Владимир Галицкий, Фарлаф, Мефистофель, Сальери, Грозный, Варяжский гость, Олоферн, Мельник, Еремка, Дон Базилио и, наконец, Демон — все это незабываемые образы! Между прочим, запомнился случай, когда в ответ на настойчивое требование публики Федору Ивановичу пришлось повторить знаменитую арию о клевете на спектакле

«Севильского цирюльника». Замечательно было то, что, когда перед повторением стихли бурные аплодисменты, Шаляпин неожиданно обратился к публике и сказал: «Теперь я спою вам то же, но по-итальянски». И действительно, если первое исполнение было «русское» по духу и языку, то спев арию на итальянском языке, Шаляпин придал ей уже иной характер.

В одном из концертов А. И. Зилоти Шаляпин исполнил на бис романс Римского-Корсакова «Ненастный день потух». Такого исполнения этого романса я больше никогда не слыхал и, конечно, не услышу. Федор Иванович сам, видимо, был очень взволнован и глубоко переживал только что исполненное им музыкальное произведение. Я стоял за колоннами зала бывшего дворянского собрания с левой стороны эстрады, там, где Шаляпин должен был пройти в артистическую комнату. Публика неистовствовала и требовала дальнейших «бисов». Я поспешил за Шаляпиным, чтобы обнять и расцеловать его, так как не находил слов для выражения своего восторга. Федору Ивановичу сказали, что публика требует еще «бисов». Он ответил на это: «Нет, после этого — ничего больше нельзя петь». И действительно в тот раз он больше ничего не пел[1].

С. Г. СКИТАЛЕЦ

ФЕДОР ШАЛЯПИН

I

Много рассказывали мне о Шаляпине нижегородские друзья Горького, у которого в Нижнем незадолго до моего приезда был Шаляпин. Кажется, это было их первое знакомство. Нижегородцы невольно сравнивали двух замечательных людей.

— Шаляпин со всеми людьми одинаково свободно держит себя, Горький же застенчив, сознает это, а потому злится!...

— Каков же он из себя? — допытывался я.

— Большой, высокий такой!..

— Неужели выше Горького?

— Куда тут! Громадина! И неуклюжий в жизни, а на сцене действительно преображается. Когда поет, все ноты одинаково легко берет — и высокие и низкие! Не «жилится», просто очень поет!

Совершенно неожиданно столкнулся я с ним в Крыму весной 1902 года.

В прихожей одинокой большой дачи, где жил Горький с семьей, внезапно кто-то заговорил приятным, бархатным голосом, и появилась громоздкая фигура в поддевке и высоких сапогах: это был Шаляпин.

Никакой неуклюжести не заметно было в его крупной, почти гигантской фигуре; напротив, во всех его движениях чувствовалась эластичная сила и ловкость, глаза смотрели светло и весело, и весь он был какой-то светлый и ласковый, как будто смотрел на мир играючи.

«Какой сокол!» — невольно подумал я, внимательно приглядываясь и прислушиваясь к новому человеку.

Если бы я не знал, что это знаменитый артист, то все равно не мог бы не заинтересоваться одной только его наружностью: редкостный, ярко выраженный северный тип славянина! Белокурый, рослый, широкоплечий, с простонародным складом речи, изобиловавшей меткими словечками, брызжущей ядреным русским юмором, — он так похож был на деревенского парня! Войдя, тотчас же начал рассказывать что-то смешное о своем путешествии из Севастополя на извозчике, рассказывал в лицах и сценах — получалась забавная художественная картинка. Продолжая рассказывать, он с небрежной щедростью сыпал остротами, бессознательно роняя между ними глубокие замечания. В нем как бы бродило внутреннее обилие образов, он весь был полон благожелательной веселости, радостного отношения к жизни и людям. В его замечательном остроумии не чувствовалось желчи и злости, это был светлый, олимпийский смех, и оттого весь человек как бы светился изнутри сильным, прозрачным, солнечным светом, словно явился он из другого мира, как жар-птица, что светится во тьме...

Мы просидели весь вечер втроем, причем мне приходилось только слушать. А слушать было интересно: замечательные собеседники рассказывали друг другу каждый историю своей жизни, казавшуюся отрывком из «Тысячи и одной ночи». Это были две фантастические истории, сходные по обилию нескончаемых скитаний, лишений, приключений и переживаний, полных драматизма и чисто сказочных неожиданностей. Оказывалось, что много лет назад, в юности, они сталкивались в одном и том же месте, в одинаковом положении, может быть, даже видели друг друга и опять разошлись, не узнав один другого, каждый в своих поисках. И они жалели, что пришлось встретиться только теперь, на вершине славы.

Теперь они как бы взирали с вершины на пройденный тернистый путь, и казался он издали таким живописно-красивым! Непреклонный гений властно вел каждого из них за собой, и оттого история их жизни, трудной и внешне несчастливой, стала красивой сказкой!.. Такие люди не находят счастья в благополучии. Они умеют создать из своей жизни, полной неукротимой борьбы, необыкновенно драматическую поэму, действующими лицами которой являются они сами.

В разговорах ночь пролетела как на крыльях: только под утро разошлись мы по комнатам спать.

Утром на первый день пасхи к Горькому собралось несколько человек гостей: тут были приезжие писатели, композиторы, музыканты, художники и просто ялтинские интеллигенты. Было уже двенадцать, а Шаляпин все еще спал богатырским сном. Наконец, дверь быстро отворилась, и в ней, как из земли, вырос и замер в юмористически картинной позе Шаляпин — во фраке, изящный, выбритый, в каком-то особом гастуке; сообразно костюму он и сам как-то переменился и уже не был похож на вчерашнего деревенского парня в поддевке.

С его появлением общество оживилось: послышались шутки, каламбуры, смех. Центром всеобщего внимания был Шаляпин. Он ни на минуту не умолкал: остроты, вызывавшие неизменные взрывы дружного смеха, юмористические рассказы в лицах из собственных наблюдений и забавные анекдоты — все это сыпалось как из рога изобилия. Незаурядное, безобидное остроумие, тонкая наблюдательность, огромная память и способность из каждого пустяка создать экспромтом нечто художественное, а главное, удивительное чувство меры и такта—

все это вызывало невольный восторг слушателей, и Шаляпин, может быть сам того не желая, занял позицию не только интереснейшего собеседника, но и поразительного артиста, заставившего всех слушать себя. Рассказывая, он моментально превращался в каждое из действующих лиц, а когда мимоходом упомянул, как в цирке видел дрессированную обезьяну, то превратился и в обезьяну; он мог сжать свою физиономию в кулак, потом разжать ее и вообще сделать из своего лица все что угодно. И это не было только высокой техникой мимики, но действительно перевоплощением и пока еще только шутками артиста.

Его попросили спеть — он не стал отказываться, как обыкновенно делают большинство певцов, а тотчас же с видимым удовольствием согласился. Аккомпанировал отличный музыкант. Шаляпин пел без конца; пропел почти весь свой тогдашний любимый репертуар романсов: «Три пути», «Как король шел на войну», «Пророк», знаменитую «Блоху» и прочее. С каждым романсом он только еще больше распевался, воодушевлялся: слушать этот серебристо-бархатный, от природы поставленный, мощный, гибкий, свободно льющийся голос было для всех истинным наслаждением.

О голосе и пении Шаляпина написана целая литература, да и вряд ли найдется интеллигентный человек, который бы сам не слышал Шаляпина хотя бы в граммофоне. Голос его — высокий бас баритонного диапазона — обладал наибольшею силой, красотой и свободой как раз на самых верхних нотах; там, где обыкновенно басы «давятся» или дают уже меньше звука, чем на средних нотах, Шаляпин царил и плавал, как орел на простертых крыльях, открывая целое море нарастающих мощных и полных звуков, стихая, как ему угодно.

О таком именно голосе, вероятно, мечтали все старые и новые композиторы, когда создавали героические партии для баса, да и весь Шаляпин с его голосом, мощной фигурой и большим лицом, очень удобным для всякого грима, с тонкой музыкальностью и необыкновенным чувством меры, такта и ритма, как бы нарочно был создан для оперной сцены. Голос, удивительно гибкий, бархатного тембра, мягкий и вкрадчивый, там, где надо являвшийся олицетворением мужества и силы, не поражал силой, не бил по ушам, но, незаметно разливаясь теплой и мягкой, ласкающей волной, поглощал в себя все звуки аккомпанемента.

Впечатление мощности Шаляпин создавал мастерским расходованием звука и дыхания, ему одному свойственными изменениями тембра голоса, а также и выражением лица, которое у него «жило» во время пения; получалось очарование, внушение, полное подчинение психики слушателей воле певца.

— А скажи, пожалуйста, — спросил его один из приятелей, — чем, собственно, ты тогда в Милане «ужег» итальянцев: голосом или игрой?

Выступление Шаляпина в Милане, в театре Ла Скала, в опере «Мефистофель» Бойто, когда он отказался платить всесильной итальянской «клаке» за ее продажные аплодисменты, сделало шум во всем мире: русский артист так поразил итальянцев, что даже «клакеры», позабыв о своем решении «провалить» Шаляпина, аплодировали.

— «Ужег» я их, — с расстановкой и совершенно серьезно объявил Шаляпин, — игрой. Голосом итальянцев не удивишь, голоса они слыхали, а вот игрой-то я их, значит, и ужег [1]!

II

Мне случилось быть в Нижнем во время ярмарки, когда там гастролировал Шаляпин, и я пошел в театр посмотреть и послушать его в «Борисе».

С первого же его выхода, при первых звуках знакомого голоса, при одном взгляде на этот созданный им трагический образ «преступного царя» я понял, что Шаляпин — великий трагик. Самый грим Бориса — лицо человека с душой, измученной пламенною, адскою мукой, — поражал. В антракте я пошел к артисту в уборную — рассмотреть поближе этот грим. Меня встретил Шаляпин — Борис с обычными, свойственными ему добродушными шутками, но я не мог разговаривать с ним свободно: на меня смотрело исстрадавшееся лицо «несчастного царя». Шаляпин гримировался сам, и с таким искусством, что даже на близком расстоянии, лицом к лицу, нельзя было поверить, что это только грим, что борода наклеена, а морщины нарисованы. Это было настоящее, живое, страшное лицо «обреченного» человека.

Спектакль продолжался. Публика забыла самое себя, забыла, что она в театре, что перед нею подмостки, что на подмостках Шаляпин: не было Шаляпина — была только совершавшаяся, леденящая душу трагедия.

Публика, беззвучная, с затаенным дыханием, была как бы в состоянии гипноза, и очень немногие заметили какой-то странный диссонанс в заключительной сцене смерти Бориса, когда за кулисами, в тон певцу, отзывается хор. Казалось, что хор фальшивит, понижая тон, но все настолько были поглощены переживаниями артиста, что никто на это не обратил внимания. До хора ли тут: на сцене умирал безумный «царь Борис»!..

По окончании спектакля я снова зашел в уборную Шаляпина и неожиданно наткнулся на печальную и тяжелую сцену: Шаляпин плакал.

Он был все еще в «царском» облачении, но уже без грима, без парика, с сорванной бородой. Уронив голову и руки на запачканный красками гримировальный стол, плакал.

А у порога уборной печально стоял хромой антрепренер Эйхенвальд, держа в руках большую пачку бумажных денег — тысячу рублей вечерового гонорара Шаляпину, — и извинялся:

— Простите, Федор Иванович!.. Что же делать? Лучших хористов невозможно было найти в провинции...

Шаляпин вытирал гримировальным полотенцем мокрое от слез лицо и голосом, осекшимся, дрожащим, повторял, волнуясь:

— Нет! Я больше не буду петь! Не буду!

— Но ведь, Федор Иванович, еще три спектакля осталось!

— Не буду!.. С таким хором не могу!.. Это ужасно: на полтона!.. Зарезали!.. Я сам был хористом, но никогда так не относился к делу... Не могу петь!.. Снимите спектакли!..

Никогда ни до, ни после этого я не видел Шаляпина плачущим и никогда не видел, чтобы антрепренеры просили у артистов извинения.

Шаляпин настоял на своем и действительно так и не выступил в дальнейших трех спектаклях, которые уже были анонсом обещаны публике.

Публика роптала на него: говорили, что знаменитый певец «закапризничал» из-за каких-то пустяков.

— Говорят, хор, что ли, на полтона сфальшивил, так из-за этого!..

— Только-то? Ну-ну! Зазнался Шаляпин: ну, хоть бы на целый тон!.. Капризный какой!...

— Да хоть бы на два тона, хоть бы совсем не было ни хора, ни дирижера: велика важность! Нам бы только «его» послушать!..

Так рассуждала «большая» публика.

— Неужто и за деньгами не погнался?

Действительно, капризный артист так и не погнался за ними, ибо «не мог» слышать, как хор фальшивит всего-то на полтона. Не видал я и артистов, которые страдали бы так от «маленького» диссонанса, как на моих глазах страдал Шаляпин. Публика не понимала его страданий, не знаю, понимали ли хористы, и, несомненно, понимал их извинявшийся антрепренер.

На другой день, в сумерках, я зашел к певцу в гостиницу.

Он сидел один в маленьком, неприглядном номере (лучшего не нашлось за переполнением гостиницы ярмарочной публикой) и, кажется, все еще грустил. В руках у него была партитура — «Майская ночь», которую он, по-видимому, от нечего делать просматривал: пианино в комнате не было.

— Вот, — сказал он мне, — вещь, которую я очень люблю. Замечательное остроумие музыки!.. Эту оперу редко ставят, потому что здесь для всех партий нужно, чтобы певцы были хорошими актерами. А жаль!.. Вот, например!

И он потихоньку, почти шепотом, начал напевать мне «Майскую ночь», выбирая наиболее остроумные места из партии Головы, Винокура и Каленика. Напевая, он, конечно, тотчас же «перевоплощался» во всех этих действующих лиц, сразу же увлекся, развеселился и так рассмешил меня, что я во все время его пения хохотал от души. Да и нельзя было не смеяться: таким неподражаемым Головой и Винокуром был он передо мной, напевая вполголоса без грима и без аккомпанемента, только мимикой и интонациями воссоздавая высокоюмористические образы.

Не знаю, пел ли когда-нибудь Шаляпин с такой охотой для единственного слушателя без хора, без дирижера и оркестра, но только оказалось, что его слушал не я один, а еще кто-то за стеной, из соседнего номера.

В самый разгар этого домашнего представления в тонкую перегородку кто-то сильно застучал кулаками и густой женский голос, в котором слышалось ничем не сдерживаемое бешенство, заорал:

— Послушайте, вы! Когда вы перестанете безобразничать? Нужно же дать покой людям! Слушала, слушала, нету никакого моего терпения! Перестаньте ералашить!

Тон соседки Шаляпина был так груб и возмутителен, что я в свою очередь хотел ей наговорить дерзостей через стену и сказать, что это поет Шаляпин, думая, что ее «тон» изменится к лучшему. Федор Иванович остановил меня, извинился перед дамой и закрыл партитуру.

— Бог с ней! — сказал он добродушно, махнув рукой в сторону сердитой соседки.

Эти маленькие эпизоды, вероятно, потому вспоминаются мне, что освещают истинный образ Шаляпина-артиста и то отношение «в жизни», какое обнаруживает мещанская публика даже к лучшим служителям искусства.

Вскоре после встречи с Шаляпиным на нижегородской ярмарке, этой же осенью, я заехал к нему в Москве на квартиру, в переулок около Тверской, где он тогда жил. Меня удивило, что весь переулок около его дома был забит народом, толпа была не менее тысячи человек. Лестница тоже была заполнена людьми, стоявшими «в очередь» вплоть до самой двери. Не знаю, почему никто из них не воспрепятствовал мне пройти через толпу и позвонить. Дверь полуоткрылась, но оказалась на цепи, а в щель просунулся здоровенный кулак длиннобородого Иоанна, как Шаляпин называл своего слугу Ивана, и уперся мне в грудь. Только всмотревшись, Иван быстро впустил меня и опять запер дверь с грозным окриком на людей, попытавшихся было проскользнуть вслед за мной.

Так как я до этого довольно часто бывал у Шаляпина и Иоанн хорошо знал меня, то сказал мне, называя по имени и отчеству и снимая с меня пальто:

— Уж вы извините, я по привычке и не посмотрел, кто идет, а прямо кулак выставил. Иначе нельзя — лезут! И ведь какие нахалы! Мы, говорят, друзья Федора, да мы с ним на «ты», как смеешь не пускать? А куда же тут пустить: их полон переулок, да и врут все... Друзья!.. — с презрением закончил солидный Иоанн. — Знаем мы этих друзей!...

— Зачем же их привалило столько? — спросил я.

— Да за билетиками же за даровыми!.. Чай, сами знаете, нынче наш бенефис! Если таким друзьям даровые билеты раздать, даровой бенефис в ихнюю пользу получится! Русская-то «клака» еще хуже итальянской, — заключил Иоанн, возвращаясь к двери.

Шаляпин встретил меня, окруженный обществом друзей другого сорта. Это были известные художники и композиторы, его постоянные гости и сотрудники, без совета и содействия которых он не приступал к созданию своих ролей.

В халате, небритый, бледный, имел он необычайно хворый вид: жалобно стонал, как умирающий, не находя себе места, как бы в предсмертной тоске.

Друзья поддерживали его под руки и с самым встревоженным видом успокаивали:

— Ну, успокойся же, успокойся! Все будет хорошо!..

— В чем дело? — спросил я их.

— Боится! — объяснили мне художники. — Волнуется перед спектаклем... Вы знаете, какую травлю подняли уличные газеты из-за высоких цен в первом ряду партера и лож бельэтажа... Галерка как была тридцать копеек, так и оставлена, а вот богатая-то публика подняла газетную травлю. Боится Федор, как бы спектакль не сорвали.

— Да напрасно он это, — добавил другой. — Не посмеют! Что они — свистать, что ли, будут? Или гнилыми яблоками кидать? Публика не позволит!

Человек, не побоявшийся в свое время всесильной итальянской «клаки», теперь испытывал смертельный страх перед своим «первым» выступлением в «Мефистофеле» Бойто, которым когда-то покорил Италию, страну певцов. По-видимому, это было оттого, что итальянцев Шаляпин не знал, и поэтому не боялся, а «своих-то» знал хорошо.

Я был на этом спектакле, в успехе которого так неуверен был Шаляпин, и, зная, каким разбитым и больным, словно приговоренным к публичной пытке, я видел его за час до спектакля, сам начал бояться за него, когда увидал залитый огнями, раззолоченный зрительный зал Большого театра — эту колоссальную золотую яму, переполненную тысячами людей, гудевших торжественным, и, мне казалось, грозным гулом. На минуту я представил себя на его месте: что, если он не захватит публику, не поразит ее, не даст чего-то сверхъестественного, чего она непременно ожидает от него, из-за чего, заплатив повышенные цены, собралась в таком чудовищном количестве? С какой злобной радостью повергнет она тогда во прах своего кумира! Признаюсь, в этот момент я не желал быть на его месте, а если б был, то ощутил бы непобедимое желание отказаться от десятитысячного сбора, отменить спектакль и без оглядки убежать из театра, в котором, казалось, готовилась артисту какая-то расправа. Возможно, что и Шаляпин в этот вечер переживал подобные чувства, но жребий был брошен.

Медленно поднялся занавес, все увидели небо и в облаках — Великого Духа, дерзко и самонадеянно говорящего с Небом: он был громаден и бесконечен, этот Вечный Дух, черной тенью выплывший из бездны, подобный гигантской грозовой туче, принявшей форму бесконечной змеи, откуда громовыми раскатами разносился могучий голос...

Впечатление было ошеломляющее. Шаляпин пел мощно, и я не мог себе представить, как он, всего только час тому назад походивший на расслабленного, мог так быстро превратиться в могучего духа. Только в конце пролога, когда голос его, божественно звучавший, опускался на нижние ноты, заметно было, как этот голос чуть-чуть дрогнул на последнем, замиравшем звуке, и весь театр почувствовал, какое сильное волнение теперь уже успокаивалось в нем. Шаляпин нашел свои поводья и почувствовал бразды. Не страшны были тысячи «друзей», не получивших даровых билетов, даже если они купили себе их и присутствовали здесь.

После этого бенефисного спектакля, с предварительным газетным шумом, еще долго в «обозрениях» фарсовых театриков актеры, загримировавшись Шаляпиным, распевали от его имени на мотив «На земле весь род людской» куплеты, которые потом и сам он, смеясь, певал дома перед приятелями.

Я на первый бенефис
Сто рублей за вход назначил,
Москвичей я одурачил:
Деньги все ко мне стеклись!
Мой великий друг Максим
Заседал в бесплатной ложе,
«Полугорьких» двое тоже
Заседали вместе с ним!

И так далее.

III

Когда у Шаляпина родился сын [2], он на радостях созвал небольшую, но интимную компанию гостей: тут были только художники, композиторы и писатели. Весьма характерно, что если были у Шаляпина истинные друзья, то только

из людей этих трех профессий. Я никогда не встречал у него певцов и актеров. Мне кажется, что последними он просто не интересовался, так как у них ему было нечему учиться, нечего взять [3], между тем художники всех видов всегда что-то давали ему или, вернее, он умел брать у них то, что ему нужно и что он один мог претворять в свое собственное. Бессознательным, но верным чутьем он всегда находил в них корнями души ту почву, которая давала ему нужные соки. В особенности это верно относительно больших художников кисти, музыки и слова.

Теперь очень интересная компания собралась у него за чайным столом. Кроме гостей был еще какой-то несчастный друг его юности, которого Шаляпин встретил в самом жалком виде, опустившимся до Хитровки, и приютил у себя. Друг этот, сильно помятый жизнью, значительно воспрянул духом. Производил он впечатление неглупого человека, но сознание погубленной молодости и отравленного алкоголизмом здоровья, по-видимому, с особенной силой терзало его, когда он сравнивал свою судьбу с блестящей судьбой Шаляпина.

— Тебе хорошо было выбиться в люди, у тебя — талант! — завистливо возражал он Шаляпину, ободрявшему его. На это Шаляпин неожиданно ответил страстной и очень интересной речью.

— Да, — сказал он, — все меня попрекают моим талантом, а между тем, когда я начинал, я шагу не умел ступить на сцене! Все думают, что если талант, то уж и работать не нужно, а если кто-нибудь добьется успеха, то объясняют это только талантом, который ему с неба свалился... Я работал, искал, добивался, мучился, и думаю, что упорством и настойчивостью можно достичь многого даже без таланта.

Шаляпин говорил долго, горячо и красноречиво о своих исканиях.

Слушая его, казалось, что говорит Дон Кихот: только Дульцинеей Шаляпина была свобода искусства, а ветряной мельницей — неведомая и таинственная «монтировочная часть». Много крови и нервов она из него вымотала!

В это время к нему на цыпочках подошел Иоанн и что-то сказал на ухо. Шаляпин тотчас же поднялся и вышел в прихожую. Через несколько минут он возвратился за стол и, продолжая разговор, не заметил, что из прихожей вслед за ним пришел и сел за стол, ни с кем не здороваясь, какой-то субъект, тотчас же потянувшийся к водке. Неожиданно увидав его, хозяин подошел к гостю, тихо сказал ему что-то и ушел вместе с ним.

Мы не придали этой сцене никакого значения, продолжая общий разговор, но теперь Шаляпин исчез надолго. Только минут через двадцать возвратился он, запыхавшийся, раскрасневшийся от мороза, и рассказал странный, анекдотический эпизод, только что происходивший.

Оказалось, что странный гость, сидевший за столом, был совершенно незнаком Шаляпину и явился к нему попросить денег на похороны умершего ребенка. Шаляпин дал ему двадцать пять рублей, но, возвращаясь, увидел его сидящим с нами за столом. Тогда он вывел его в прихожую, где и попросил удалиться, объяснив, что у него семейный праздник и собрались только близкие знакомые, причем сам проводил его на крыльцо. У крыльца стоял лихач, а на лихаче сидел кто-то нетрезвый и, не замечая Шаляпина, крикнул: «Ну что, Ванька, достал?.. Едем к «Яру!..» Тогда человек, получивший двадцать пять рублей, бросился бежать,

а Шаляпин, поняв, что его просто обманули пьяные шалопаи, пустился за ним в погоню.

— На углу я-таки догнал его и дал ему по шее! — с довольной улыбкой, удовлетворенно заявил он нам.

Все смеялись этому странному случаю, представляя Шаляпина без шапки и в одном пиджаке преследующего человека, которому только что дал денег, чтобы в дополнение к деньгам дать еще и «по шее».

Я думаю, что у Шаляпина немало бывало подобных «просителей», сильно подорвавших его доверчивость к людям иередивших наболевшее чувство к «публике».

С годами это чувство, вначале добродушно-юмористическое, стало переходить в раздражение и, наконец, обратилось в постоянную, назойливую боль.

Пришел и ушел 1905 год, потянулись годы нудные, скучные... Россия мрачно «пила» от столиц до глухих деревень, и надоел трагический танец «танго». Несколько лет я бродил по чужим краям, редко бывал в Петербурге, еще реже в Москве; с Шаляпиным виделся мало и мельком. Скучнее стал он, скучнее стало у него.

В сентябре 1912 года я случайно попал в Казань и проживал там в полнейшем одиночестве, почти не выходя из номера гостиницы. Знакомых в этом городе у меня не было никаких.

Стояла солнечная, ведренная, золотая осень. В неподвижном прозрачном воздухе чувствовалась задумчиво-нежная печаль отцветающей осени, деревья были в золотом уборе, и желтеющие опадающие листья, тихо кружась, медленно падали на землю.

— А Шаляпин-то здесь, в Казани, — сказал мне как-то при встрече хозяин гостиницы. — Во «Франции» остановился. Вы, кажется, с ним знакомы[4]?

Это известие показалось мне маловероятным: как будто бы незачем ему быть в Казани! Тем не менее, проходя мимо «Франции», я зашел в вестибюль гостиницы взглянуть, нет ли там его фамилии. Действительно, на черной доске между именами приезжих было написано мелом: «Шаляпин». Я попросил слугу доложить обо мне. Через минуту ко мне прибежал слуга Шаляпина — молодой китаец Василий, давно уже сменивший Иоанна, чтобы убедиться, действительно ли это я, до того неожиданной была для него эта встреча.

Шаляпин встретил меня, одеваясь куда-то идти. На висках его я впервые заметил седые волосы. Острил он теперь не так весело, как прежде. Говорил о Казани, вспоминая своего отца, свое детство и юность, так как в этом городе началась его жизнь. Отсюда ушел он в ранней юности в смутных мечтах о служении сцене, оставив в бедности отца и близких.

— Отец мой спился, — часто вспоминал он. — Мать умерла с голоду. Но это не остановило меня... Отдыхал на Волге летом. Вот и завернул в Казань взглянуть на родной город, хожу здесь, отыскиваю те места, где когда-то жил... Пойдем вместе прогуляться, — предложил он мне. — Иду посмотреть, цела ли сапожная мастерская, в которой я служил подмастерьем у сапожника.

Я охотно принял его предложение.

Шаляпин завел меня на какие-то задворки и там, во дворе, отыскал деревянное старое здание, над покосившейся дверью которого висела сапожная вывеска, но фамилия сапожника была другая, не та, которую помнил Шаляпин.

— Я уже был здесь! — признался он мне. — Справлялся. Представь себе: всего только три года назад умер тот сапожник, у которого я здесь работал «в мальчишках». Жаль, не застал, хороший был человек, поговорил бы с ним.

Воспоминания печального детства и горемычной юности, вероятно, охватили его.

Постояли перед хибаркой, помолчали.

— Пойдем!.. — сказал он, как бы очнувшись от задумчивости. — Сходим еще в мужской монастырь, я там жил, в этом монастыре, служкой был.

Пошли в монастырь.

— А вот управских сослуживцев моих я тут всех разыскал и снялся с ними со всеми в группе, — продолжал он, шагая по тротуару. — Я здесь писцом в земской управе служил.

Мы вошли во двор древнего, замечательно живописного монастыря. Во дворе было кладбище. Вошли в полутемную церковь, где происходила служба и стояли молящиеся. Постояли и мы, послушали. Потом вышли.

— Зайдем в общежитие, — сказал Шаляпин. — Там есть комната, в которой я жил.

Вошли в угрюмое, грязное здание с длинным, полутемным коридором, в котором пахло щами и помоями. Повсюду были грязные, засаленные двери с рваной войлочной обивкой. В конце коридора он остановился перед одной из таких дверей.

— Вот! — сказал он с волнением. — В этой комнате!

Мимо нас проходил чернобородый молодой монах в коленкоровом черном подряснике.

— Можно нам войти сюда? — робко спросил его Шаляпин. — Нам только посмотреть...

— Можно, можно, — отвечал монах, предупредительно отворяя дверь и оглядывая важную, внушительную фигуру.

Мы вошли в ужасную, полутемную, сырую комнату, в которой, по-видимому, теперь никто не жил. Стекла единственного окна, кажется, никогда не мылись. Голая койка, некрашеный грязный стол и какая-то рухлядь на полу.

Шаляпин опять долго стоял молча, о чем-то думая. Казалось, он ожидал здесь, как и у сапожной мастерской, встретить то хорошее, что — он помнил — было здесь когда-то!

Или вспомнил он юного монастырского служку с пылкой головой, обуреваемой несбыточными мечтами, которому было хорошо здесь?.. И отчего было хорошо?.. Не от пламенной ли юной фантазии, не замечавшей окружающего убожества и уносившейся в сказочное царство?..

Отчего же теперь тут так голо, неприглядно и холодно, словно навсегда ушло отсюда то, что как будто оставил здесь юный мечтатель?..

Я не мешал Шаляпину думать и молчал все время, пока мы возвращались к нему в гостиницу.

Войдя, он, не снимая пальто и шляпы, сел на стул, стоящий посреди комнаты, и, облокотившись на трость, незаметно для самого себя запел тем тихим, за душу хватающим фальцетом, каким умел петь только Шаляпин:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?..

IV

«Императорские» театры платили Шаляпину не очень много: всего только сорок тысяч рублей за сорок спектаклей зимнего сезона [5]. Потом, когда весь мир признал его гениальным артистом, стали платить больше. За выступления в концертах вместо тысячи рублей за выход платили втрое, а впоследствии — вшестеро.

На летний сезон его выписывали за границу, большею частью в княжество Монако, где царила рулетка и лились бешеные деньги. Однажды он и сам проиграл триста тысяч франков — все, что успел «напеть».

Тогда директор игорного дома, по существующему там обычаю, принес ему в подарок за такой крупный проигрыш чек на десять тысяч франков, сказав, что мсье Шаляпин, конечно, может опять продолжать игру, но если он надеется выиграть, то пусть он знает, что вообще выиграть в рулетку крупную сумму нельзя. Певец «напел» еще сто тысяч франков и имел характер прекратить азартную игру.

В годы расцвета своих сил, голоса и славы он пел без отдыха зиму и лето. Для этого нужно было иметь кроме таланта еще и богатырское здоровье, могучие нервы, неутомимое горло и необъятные легкие.

Великий артист жил на широкую ногу, но неустанный труд не оставлял времени на увлечения радостями жизни: подрастала куча детей, он заботился об их будущем, стараясь обеспечить семью и собственную старость.

Однажды, зайдя к нему в Петербурге, я еще от порога услышал пение: под рояль пел хороший, но уже сильно подержанный бас. Шаляпин аккомпанировал представительному старику с густыми, длинными кудрями, еще не совсем поседевшими.

— Это знаменитый когда-то Ляров! — сказал мне хозяин, когда гость ушел. — Пел на большой сцене Мефистофеля, Сусанина, Бертрама. Со сцены сошел еще при Александре Втором. Теперь служит конторщиком, получает семьдесят пять рублей в месяц. Таков конец многих знаменитостей. То же может быть и со мной, если не думать о будущем. Врагов, завистников и ненавистников у меня неисчислимое количество! Но я и тогда, когда придет старость, спадет голос, когда сойду со сцены, не пойду к ним кланяться и унижаться. У меня есть деньги! Я знаю, что такое нищета, но не бедность сама по себе страшна мне, а связанное с ней унижение. Неужели фортуна, поиграв мной, снова бросит и меня обратно? Нет!.. Со мной не будет этого!

И Шаляпин, словно возражая кому-то, стал ходить по комнате, волнуясь и повторяя:

— У меня есть деньги!

С точки зрения большой публики он был счастливец, которого капризная фортуна осыпает золотым дождем.

Многим не давали спать не слава и успех его, а прежде всего деньги: ведь хористом был, ничтожеством, выдвинулся из мужичков, без образования, из простых, бедных людей!

Как-то в доме Шаляпина появилось новое лицо — младший брат его, вскоре исчезнувший. Спустя долгое время я спросил о нем. Старший ответил с горечью:

— Он спился окончательно — от зависти ко мне и вдобавок обокрал меня! Ведь зависть всегда переходит в злобу. Должно быть, именно поэтому у меня такая масса врагов. В особенности их много из числа тех людей, для которых я делаю что-нибудь хорошее. Ненавидит меня также и та актерская братия, которая привыкла относиться к искусству с точки зрения «двадцатого числа», и все у нее сходило с рук, а теперь они попадают на сцену!

Шаляпин юмористически улыбнулся.

— Знаю, что скажут обо мне все они, когда я умру... Скажут — сво-лочь был, но — талантливый! А ведь мне только это последнее и нужно!

Случилось, что за кулисами появилась даже «мать» Шаляпина, деревенская старуха, несомненно кем-то подосланная за крупной суммой.

— Он, он самый, как есть мой сынок!

Когда мнимый «сын» объяснил, что мать его похоронена в Казани, и отказал в деньгах, старушка, уходя, недовольно бормотала:

— Какой скупой!

Мне случайно пришлось быть свидетелем разговора Шаляпина с крупным адвокатом о том, как быть с шантажистами, грозившими взыскать с него сто тысяч за воспитание двадцатилетнего «незаконного ребенка».

Больше всего, однако, опасался он тайных врагов, не раз прибегавших к газетным «уткам» для очернения его имени.

Черносотенные круги высшего общества давно были недовольны дружбой знаменитого «императорского» артиста с «левыми» писателями и общественными деятелями. [...]

V

Во время войны 1914—1918 годов, я, проживая в Москве, пошел в Большой театр послушать оперу «Фауст» с участием Шаляпина. Даже в этой, казалось бы «запетой», опере, в которой выступал он сотни раз, великий певец был всегда разнообразен, так как без конца совершенствовался даже в технике пения, которую у него как будто больше некуда было совершенствовать, не говоря уже о том, что вечный образ гётевского Мефистофеля в изображении Шаляпина год за годом тоже бесконечно вырастал и видоизменялся, становясь сложнее и глубже.

Ансамбль спектакля состоял из отборных сил Большого театра. Быстро выдвигался молодой баритон Дубинский [6], за последнее время выступавший редко. Хотелось мне и его послушать.

Шаляпин, исполняя знаменитую серенаду «Выходи, о друг мой нежный», купался в звуках. Это было такое пение, которое разве только во сне может присниться, как волшебная сказка. Тенор — Фауст казался как бы тенью беса, в нем заключенного, толкающего человека в беду.

Дубинский, певший Валентина, был не в ударе: большой красивый баритон певца звучал на этот раз несвободно, сдавленно, да и сам певец держался на сцене как связанный, как бы избегая телодвижений, не поворочивая неподвижное лицо ни вправо ни влево.

Когда же началась дуэль, в которой, по ремарке, требовалось, чтобы первым движением шпаги Валентин вышиб из рук Мефистофеля мандолину, Дубинский не сделал этого, и Шаляпин сам отбросил инструмент в сторону.

«Что с ним такое?» — с тревогой подумал я о Валентине. Ведь всем известна требовательность Шаляпина к своим партнерам на сцене. Именно за эту требовательность «двадцатники» не любили его; вспомнил, как плакал он от нижегородского хора, понижавшего тон. Как же поступит суровый в таких случаях великий артист? Пожалуй, уж не плакать будет, а прочитает небрежному «мальчишке» суровую нотацию?

Когда я вошел в его уборную, Шаляпин спокойно разговаривал с режиссером:

— Знаете, иногда за кулисами я вижу певцов из других театров. Спрашиваешь их: зачем они, собственно, приходят? Мне отвечали: «Приходим учиться у вас». Действительно, вот хоть бы в «Фаусте» — выступал я раз триста, не меньше. Удивительно даже, как это публике не надоедает слушать? Молодым певцам можно бы и поучиться!.. Ведь учился же у меня кордебалет, как танцевать танец ведьм на Брокене! Я превращался в ведьму и танцевал перед балеринами на репетиции. Почему бы и Дубинскому не обратиться ко мне, если он все еще не твердо знает мизансцены? Передайте ему это, пожалуйста.

Шаляпин говорил в тоне легкого упрека.

Режиссер смущенно и вместе с тем вкрадчиво улыбнулся.

— Федор Иванович! Ведь он, в сущности, почти слепой!

— Слепой?

— Одним глазом совсем не видит, а другим — чуть-чуть. Его на войну забирали, но скоро вернули — слепым! От ядовитых газов! Он и боялся по слепоте своей, как бы не промахнуться и не ударить вас по руке. Так и не решился!..

Лицо Шаляпина изменилось.

— Ну, это другое дело! Передайте ему мое сочувствие. Если в другой раз придется выступать вместе, пусть зайдет ко мне сговориться. Жаль, жаль!.. Хороший голос и хороший певец пропадает!

За все время знакомства с Шаляпиным я довольно часто бывал за кулисами, но видеть его в раздраженном настроении не доводилось. Да вообще, встречаясь с ним и «в жизни» в различной обстановке, не видал, чтобы он, так сказать, «наступил кому-нибудь на любимую мозоль».

Исключительные случаи, конечно, могли быть, о которых он сам рассказывал, но это большею частью относится к его борьбе с косностью казенной администрации.

VI

Первые годы революции Шаляпин оставался в Советской России в распоряжении новой государственной власти.

Скопленный им в течение двадцати лет тяжелого «шаляпинского» труда довольно большой капитал, особняк в Москве и дом в Петербурге — все было национализировано. Страна переживала исторический момент, когда бумажные «царские» деньги утратили стоимость, но Шаляпин не унывал, уверенный, что «все обойдется».

— Мне сказали, что мои деньги нужны для народа, — говорил он мне как-то при свидании. — Ну, что ж! Если для народа, ничего не имею против!.. Правда, эти деньги я не «нажил», а заработал горбом, ведь у меня не было ни каменноугольных копей, ни золотых россыпей! Горбом заработал! Но если для народа, не жалко отдать. Главное, не хотелось бы расстаться с государственным театром. Буду работать!

Он выступал по-прежнему в бывших императорских, а теперь государственных театрах.

Никаких собственнических буржуазных или монархических сожалений я от него не слыхал.

Петербургскую квартиру оставили в его распоряжении. Я бывал там у него. В квартире было холодно, жена его жаловалась, что дров нет. На столе вместо прежнего хлебосольства — жидкий чай и черный хлеб на тарелке.

Не весел был скрытый в душе горький смех артиста.

Как-то ранней весной во время его гастролей зашел к нему в Москве в его прежний особняк. Был дождливый день. Национализированный дом был полон «жильцами», занявшими все комнаты по ордеру. Самого его я нашел наверху, на площадке лестницы мезонина. Площадка старого московского дома была застеклена и представляла что-то вроде сеней или антресолей. Вместо потолка — чердак. Топилась «буржуйка», а на кровати лежал Шаляпин в ночной рубашке.

По железной крыше стучал дождь.

Завидя меня, взбиравшегося к нему по крутой и узкой деревянной лестнице черного хода, он весело засмеялся и, протягивая мне руку, великолепно продекламировал стихи Беранже:

Его не огорчит, что дождь сквозь крышу льется!
Да как еще смеется!
Да ну их! — говорит.

И все-таки великий артист расстался с родным театром, которым так дорожил, променял его на скитания по вселенной.

В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ

МОЙ СОСЛУЖИВЕЦ ШАЛЯПИН *

ТАЙНЫЕ ПЕРЕГОВОРЫ. ПЕРВЫЙ ВЫХОД В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

Осенью 1898 года, только что вступив в должность управляющего московской конторой императорских театров, я впервые услышал Шаляпина. Услышал я его в партии Мефистофеля в «Фаусте» в Солодовниковском театре, где играла Московская Частная опера, руководимая и финансировавшаяся С. И. Мамонтовым.

Я был поражен не только голосом Шаляпина, но игрой, фигурой, манерой держаться на сцене, дикцией и вообще музыкальным исполнением партии. Я был

* Фрагменты из книги.

еще более поражен, узнав, что Шаляпин — бывший артист Мариинского театра, о котором я до этого ничего не слышал ни от публики, ни от артистов, ни от моего театрального начальства. Очевидно, произошло какое-то недоразумение, что его отпустили с императорской сцены.

Инстинктивно я чувствовал, что артист, могущий так исполнять свою партию, важен для дирекции не только как талантливый певец, но и как человек, способный поднять наш оперный театр. Будучи новичком в театральном деле, я в своих начинаниях советовался с артистами и убедился, что у артистов Малого театра могу многому научиться, что же касается оперы и постановочной части, я себя чувствовал почти совсем одиноким. Надо было искать новых людей по этим специальностям. С этой стороны меня особенно интересовал Шаляпин. Я чувствовал, что тут настоящее и очень важное для театра и меня дело.

Я решил немедленно пригласить Шаляпина на императорскую сцену.

Однако мне сказали, что взять Шаляпина сейчас нельзя, что у него контракт до будущего года и едва ли дирекция разрешит контракт нарушить, да еще платить неустойку, когда она сама не так давно получила с Шаляпина неустойку за уход его в оперу Мамонтова. Выходила какая-то неловкость: старый опытный директор императорских театров Всеволожский с ведома старого опытного капельмейстера Направника за ненадобностью отпустил Шаляпина, а молодой, неопытный кавалерист Теляковский, только что назначенный управляющим Московской конторой, не только хочет взять его назад, но собирается еще платить неустойку. Следовательно, с петербургской дирекцией и разговаривать не стоит, надо какнибудь действовать без начальства, не спрашивая, но тут опять беда: контракт входит в силу только после его утверждения директором — а что, если Всеволожский не утвердит? А это легко может быть, ибо Шаляпин в Мариинском театре получал 2400 рублей в год — если же его отпустили, значит, находили, что он этих денег не стоит. Теперь у Мамонтова Шаляпин получает 6 тысяч рублей, значит, ко мне меньше 10—12 тысяч не пойдет, ибо в Москве имеет успех.

Я решил действовать помимо петербургской дирекции, не доводя об этом до ее сведения, действовать немедленно, оправдываясь, если это надо будет, своей неопытностью.

С Шаляпиным мне необходимо было свидеться под секретом и как бы случайно. Несколько дней продолжалось обсуждение, как это все исполнить. Все детали надо было решить вперед, ибо свидание, как свидание секретное, может быть только одно, а если сразу не будет все решено и подписано, разумеется, в Москве и Петербурге узнают, что меня посещает Шаляпин (а я был так хорошо окружен, что мог вполне рассчитывать на разоблачение своей тайны). Если же узнают, то опера Мамонтова примет меры, чтобы Шаляпина задержать, а из Петербурга я получу дружеский совет его не ангажировать.

Дипломатическая миссия переговоров с Шаляпиным была поручена мной дипломату по рождению, моему чиновнику особых поручений В. А. Нелидову. 18 ноября 1898 года я вызвал Нелидова и подробно объяснил ему его задачу, взяв с него слово никому о ней не говорить. Нелидов должен был пригласить Шаляпина на завтрак в «Славянском базаре», на завтрак денег не жалеть и после соответствующего завтрака привести Шаляпина ко мне на квартиру. Я же заготовлю вперед контракт, оставив лишь место для вписания гонорара, и до подпи-

сания контракта Шаляпин из моего кабинета не выйдет. Контракт было решено заключить на три года и с крупной неустойкой.

Двенадцатого декабря ко мне приехал Шаляпин с Нелидовым, позавтракавшие в «Славянском базаре». Оба были в хорошем расположении духа. После долгих переговоров Шаляпин подписал контракт на три года с оплатой девять, десять и десять тысяч в сезон. Контракт был заключен с 23 сентября 1899 года по 23 сентября 1902 года, при неустойке по пятнадцать тысяч за каждый неисполненный сезон — всего сорок пять тысяч за три сезона. Решение наше сговорились держать в секрете до утверждения его директором императорских театров, а будь возможно, то и до самого сентября 1899 года. А чтобы не давать поводов к разговорам, было решено, что я с Шаляпиным больше видеться не буду.

24 декабря 1898 года контракт был утвержден директором, я лишь получил выговор, что дорого заплатил. Всеволожский мне сказал, что «нельзя платить такие большие деньги басу», на что я ответил, что пригласили мы не баса, а выдающегося артиста. В это же время в Петербурге для поднятия интереса к русской опере заключали контракт с басом Парижской Большой оперы Дельмасом по тысяче пятисот рублей за выход.

В петербургской дирекции приглашением Шаляпина остались определенно недовольны. Но не утвердить контракт было невозможно, ибо я тогда обратился бы к министру двора, который несомненно бы меня поддержал. Это в Петербурге знали.

Весной 1899 года по Москве распространились слухи о переходе Шаляпина на императорскую сцену. Приблизительно одновременно стали упорно говорить, что Шаляпин передумал и остается в Частной опере Мамонтова и контракт, заключенный мною, будет нарушен. В письме от 13 апреля 1899 года И. А. Всеволожский писал мне:

«Здесь положительно утверждают, что Мамонтов опять переманил Шаляпина и подписал с ним контракт в 15 тыс. рублей. Я полагаю, что Вам полезно это знать теперь же, т. к. понадобится Вам заместитель на басовые партии».

Судя по последней фразе, в Петербурге по-прежнему считали Шаляпина как одного из тех басов, которых, если нет, то можно заместить другим...

На это письмо я ответил, что мне нужен Шаляпин не как бас, которых в Большом театре достаточно, но как Шаляпин, то есть единственный и незаменимый певец, — заместителя же мне не надо, ибо никто заместить его не может.

По наведенным мною справкам, слух этот все же нашел некоторое подтверждение.

30 августа 1899 года начался сезон, но о Шаляпине ничего не было слышно. За несколько дней до вступления в действие контракта ко мне вечером неожиданно явился Шаляпин и просил, не могу ли я содействовать в нарушении на один год заключенного им контракта, соглашаясь уплатить неустойку в пятнадцать тысяч. Я ответил, что считаю даже неудобным поднимать такого рода вопрос, тем более, что разрешить его едва ли может директор и даже министр. Кроме того, заключение с Шаляпиным контракта позволило нам поместить его имя в афише при открытии записей на абонементы, уход же его из труппы поставит дирекцию в неловкое положение. Вследствие этого я не только не могу оказать содействия в нарушении контракта, но, наоборот, окажу противодействие к нарушению

контракта и приму самые энергичные меры, дабы подобное нарушение не могло состояться.

Двадцать первого сентября, то есть за день до вступления контракта в силу, вечером опять пришел Шаляпин в сопровождении Мельникова. Шаляпин заявил мне, что пришел спросить, в каком положении его дело с контрактом. Я выразил свое удивление: в каком же «положении» может быть контракт, подписанный и утвержденный более полугода назад, когда по репертуару первый выход Шаляпина в Большом театре уже анонсирован на 24 сентября. Я добавил, что вопрос неустойки есть вопрос юридический, мало меня интересующий, это дело юрисконсульта министерства двора, что же касается принципиального нарушения контракта, то это дело считаю весьма важным и об этом принужден буду донести не только в Петербург, но и московским высшим властям, ибо публика, раскупившая все билеты на «Фауста», объявленного в афише на 24 сентября, вправе сказать, что дирекция ее надула, продавая билеты на Шаляпина и не зная, будет ли он петь. Для установления министерства императорского двора это крайне неудобно и неблаговидно. Во всяком случае, дабы гарантировать дирекцию от могущих быть неприятностей, я телефонирую об этом московскому оберполицмейстеру, дабы он принял меры к запрещению допускать в частном театре выступления Шаляпина.

Шаляпин согласился, видимо, с моими доводами и, обращаясь к Мельникову, сказал:

— Видишь, Петруша, я говорил тебе, что ничего не выйдет.

И сказав мне почему-то «au revoir», — ушел.

Двадцать второго сентября режиссер Большого театра Барцал сообщил мне, что Шаляпину была послана повестка для репетиции «Фауста» 23 сентября и что ответа на нее не было, а между тем купец Морозов уверял Барцала, что Шаляпин петь 24 сентября в Большом театре не будет и останется еще на год в Частной опере.

Все это меня крайне смущало. Поминутно сообщались все новые и новые сведения по поводу того, будет или не будет петь Шаляпин 24 сентября.

Наконец, наступило двадцать четвертое число. Утром выяснилось, что Шаляпин поет. В такой обстановке состоялся его переход на императорскую сцену и первый выход в Московском Большом театре.

За несколько дней все билеты на «Фауста» были раскуплены. Это было живым доказательством, что первый выход Шаляпина в Большом театре обещает грандиозное зрелище. Собиралась вся Москва. Бесконечные разговоры об этом спектакле еще более усиливали ожидание чего-то необыкновенного.

Один только бас Власов, артист, многие годы не без успеха исполнявший роль Мефистофеля, угрюмо ходил по театру и все повторял:

— Ну, еще посмотрим, как Шаляпин споет в Большом театре!.. Это ведь не Частная опера!.. Тут нужен голос, и настоящий голос! Надо знать те места на сцене, где стоять, чтобы выгодно пользоваться акустикой.

Когда я вошел в зрительный зал, то в первый раз увидел столь переполненный театр: в каждой ложе было три яруса зрителей. Спектакль начался при ясно чувствовавшемся приподнятом настроении. Первая сцена Донского (Фауст) прошла совершенно незаметно с внешней стороны, но стоило только из-под земли

появиться Мефистофелю — и театр превратился в море рук, яростно аплодировавших Шаляпину. Прием был необычайный. Большой театр получил достойного артиста, и, казалось, все здание преобразилось в светлый фонарь, в котором запылал огонь.

«СЕГОДНЯ ПОЕТ ШАЛЯПИН»

Появление Шаляпина в Большом театре было для меня событием, повлиявшим на все время моего директорства, когда я впоследствии стал управлять и петербургскими и московскими императорскими театрами.

Шаляпин придал особый интерес и поднял все наши сцены на небывалую высоту. Присутствие его среди артистов ощутилось вскоре, ощутилось не только в опере, но и в других наших театрах. В чем это выразилось конкретно — объяснить не берусь, но что это так, для меня не подлежит никакому сомнению. Слушать и смотреть его ходили артисты всех наших трупп, не исключая французской труппы Михайловского театра, и, конечно, каждый талантливый и вдумчивый артист из всего виденного и слышанного извлекал пользу, ту пользу, которая так необходима каждому, искренне преданному искусству.

Настоящему артисту было совестно и неловко плохо играть или петь при Шаляпине, мне было совестно плохо обставлять оперу, в которой он участвовал, то же самое испытывали и художник, и костюмер, и парикмахер, и хор, и оркестр, и рабочие сцены — словом, все, кто с ним так или иначе соприкасался. И балет танцевал в его присутствии старательнее и лучше и даже капельдинер неохотно впускал запоздавшего зрителя, потому что:

«Сегодня поет Шаляпин».

Все это невидимо, но чувствовалось всюду, и именно в этом влияние большого артиста в театре...

Существуют люди, одно появление которых сразу понижает настроение собравшейся компании; пошлость вступает в свои права, и все присутствующие невольно заражаются этим настроением вновь появившегося.

Бывает и наоборот: появление выдающегося человека заставляет замолчать расходившихся брехунов, и все начинают прислушиваться к тому, что скажет вновь пришедший.

Так было с московскими театрами, когда среди них появился Шаляпин. Его можно было любить или не любить, ему можно было завидовать, его можно было критиковать, но не обращать на него внимания и не говорить о нем было одинаково невозможно как поклонникам, так и врагам.

Через несколько дней после своего первого выхода в Большом театре, успокоившийся и довольный, Шаляпин пришел ко мне, чтобы переговорить о репертуаре, в котором он хотел бы выступать в течение сезона. Раньше мы об этом не говорили. Шаляпин хотел выступать в следующих операх: «Жизнь за царя» (Иван Сусанин), «Рогнеда» (Старик странник), «Опричник» (Князь Вязьминский), «Дубровский» (Андрей Дубровский), «Фауст» (Мефистофель), «Лакме» (Нилаканта) и «Севильский цирюльник» (Дон Базилио).

Хотя в это именно время Шаляпин окончательно отделывал свои партии и немало деталей менял от спектакля к спектаклю, тем не менее он выступал с очень

незначительными промежутками времени в новых (применительно к Большому театру) партиях, выступал без какой-либо видимой кропотливой подготовки. Творил он легко и как бы импровизационно — на репетициях и даже на самих спектаклях.

8 октября 1899 года Шаляпин впервые спел в Большом театре Ивана Сусанина, а 18 октября впервые выступил в роли старика Дубровского в одноименной опере Направника. Партия эта в музыкальном и сценическом отношении бледная, и хотя Шаляпин сам вызвался ее исполнить, но быстро к ней охладел и выступил в ней не особенно удачно. По его же собственному отзыву, сказанному мне после спектакля, у него лучше всего вышло то место, где он по ходу действия падает на крыльцо. Шаляпин в тот же вечер просил меня в этой партии его не занимать и в роли старика Дубровского больше никогда не выступал.

В это время Шаляпин нередко приходил ко мне по вечерам с художником К. А. Коровиным, и мы до поздней ночи толковали о новых постановках, предполагая совсем заново поставить «Фауста», оперу, постановкой которой Шаляпин в этот период особенно был увлечен. Эскизы декораций и костюмов должен был делать Коровин, а режиссировать спектакль должен был Шаляпин. Все недостатки традиционной постановки «Фауста» были разобраны по косточкам, начиная с неизменного выхода к рампе хора старичков, которые были вооружены одинаковыми палками, все одинаково хромали и все носили одинаковые бороды и костюмы, и кончая появлением на площади танцовщиц в одинаковых балетных пачках для исполнения вальса. Разбирали и обсуждали каждую декорацию, трактовку ролей, движения, свет и т. п. Замыслы у Шаляпина были самые грандиозные.

Двадцать первого октября Шаляпин впервые выступил в Большом театре в «Опричнике» и опять произвел на публику исключительное впечатление, 5 ноября он впервые спел Владимира Галицкого в «Князе Игоре», 9-го выступил в «Лакме», а 30-го в «Рогнеде».

Необычайный успех Шаляпина в Москве побудил дирекцию показать его в Петербурге на той самой сцене Мариинского театра, на которой он пел, и где решили, что певец этот не особенно нужен императорским театрам.

Факт этот был любопытен тем, что впервые певца выписывали из Москвы в Петербург: до этого обыкновенно посылали гастролеров из Петербурга в Москву— либо для поднятия сборов, как посылали чету Фигнер, Кузу, Фриде, Больску и других, или таких, которых для Петербурга считали плохими, а для Москвы достаточно хорошими.

20 декабря 1899 года состоялась первая гастроль Шаляпина в Мариинском театре в опере «Фауст». Я сам хотел присутствовать на этом спектакле и приехал специально в Петербург. Успех был чрезвычайный. Когда я в антракте появился в партере, то и мне были сделаны овации — все поздравляли меня с новым приобретением. Я был горд, ибо считал Шаляпина своим артистом, и говорил петербуржцам:

— Вы нам в Москву сами отпустили Шаляпина за ненадобностью, мы же его вам, за большой в нем надобностью, отпускать будем представления на два-три — не больше.

Министр двора заговорил со мной о переводе Шаляпина в Петербург, но я ответил, что боюсь для Шаляпина петербургского климата: он уже раз бежал

отсюда в Московскую Частную оперу Мамонтова, как бы второй раз не убежал немного подальше — то есть за границу, от меня же, ручаюсь, он не сбежит: я такое особое слово московское знаю!..

ШАЛЯПИН-РЕЖИССЕР

Весной 1901 года Шаляпин впервые выступил в Московском Большом театре в партии Бориса Годунова, уже тогда считавшейся одним из его лучших созданий.

«Борис Годунов» шел у нас в Москве в очень старой и скверной постановке; но так как заново ставить оперу сейчас было невозможно, было решено, что Шаляпин несколько подправит режиссерскую часть, а в смысле декоративном опера пойдет в прежних одеждах.

На репетициях «Бориса» я впервые увидел Шаляпина как режиссера и тут лишь понял, что значит настоящий оперный режиссер, то есть режиссер, во всех своих замыслах исходящий из данной оперной музыки. Простота, ясность, логичность и здравый смысл вытекали из каждого его замечания. Необыкновенная музыкальная память и знакомство не только со своей партией, но и со всеми другими партиями оперы прямо были поразительны. Обращался ли Шаляпин к артистам, обращался ли он к хору или оркестру — все было так понятно, последовательно и логично, все казалось столь простым и естественным, что я спрашивал себя невольно — да отчего же другие это не могут понимать или исполняют иначе?! Вот где виден настоящий толкователь произведения!.. Он его не только хорошо изучил и знает — он его чувствует и своим пониманием заражает других.

Когда репетиция кончилась, не обойдясь без разных инцидентов и обид, высказанных артистами по поводу резких порою замечаний Шаляпина, я его отозвал в сторону и просил вечером зайти ко мне. Мне хотелось с ним поговорить по поводу режиссирования в опере — этого совсем слабо поставленного у нас дела.

Шаляпин явился вместе с К. А. Коровиным, и мы целый вечер говорили по поводу режиссирования в опере. Шаляпин с неподдельным юмором излагал обычаи и приемы настоящих оперных режиссеров, особенно новаторов, которые, желая отделаться от существующей итальянской рутины, старались внести в режиссерство опер новые веяния «естественности» и сценического реализма.

Веяния эти как раз в это время были модны и приводили в восторг малокультурную публику, жаждущую новизны, какая бы она ни была. Шаляпин прекомично изображал, как в Частной опере режиссер Н. Н. Арбатов заставлял Маргариту в третьем действии «Фауста» (в саду) поливать из лейки цветы — для придания большего оживления на сцене, и как в «Русалке» по сцене таскали кули с мукой, и как изображали пьяных, как в «Тангейзере» придворные дамы делали книксен, как расшаркивались кавалеры, как непринужденно и натурально пожимали руки и т. п. Шаляпин возмущался, что новаторы переносят на оперную сцену обывательскую пошлость во всей ее простоте и натуральности.

Все это было представлено в таком комическом виде, что мы смеялись до упаду и пришли уже к тому заключению, что, если из двух зол выбирать меньшее, то, пожалуй, рутина лучше: она, по крайней мере, более скромна и не мешает слушать музыку.

А подобные натуралистические новшества, к тому же в руках бездарных руководителей, совсем испортят оперное дело и привьют такие привычки, от которых никакими силами не удастся отделаться.

Вечер этот для меня был очень памятен. Я прослушал такую убедительную лекцию, которая не только излечила меня от необдуманного увлечения новшествами, но и заставила всегда осторожно относиться к новаторам и не слишком доверять их убеждениям, что, однако, не помешало мне в 1908 году пригласить в императорские театры В. Э. Мейерхольда и вообще поддерживать талантливые начинания. После этого вечера я ясно стал понимать, что на сцене лучше недоигранное и что в известной малоподвижности казенных театров есть своя хорошая сторона, наложенная на них продолжительным опытом талантливых, хотя и несколько устаревших деятелей сцены. Новаторы же, часто совершенно беспочвенные в своей погоне непременно сделать не так, как это делалось раньше, легко превращались в модных клоунов и, начав с реализма и натурализма, постепенно доходили до новой рутины нарочливости, штукарства и ненатурального выверта, выражавшегося в бесцеремонных переделках самой сути произведений, переделках, вызванных полным непониманием настоящего искусства и его тайного секрета. Шаляпин, как истинный художник, понимал это инстинктивно, а мне приходилось выслушивать и мотать на ус.

В конце концов я стал уговаривать Шаляпина помочь театру в режиссировании опер. Он на это ответил, что ему самому, как артисту, трудно будет уделить на это много времени и сил.

Первые годы после перехода в императорские театры Шаляпин очень увлекался мыслью заново поставить «Бориса Годунова» и «Фауста». Особенно много разговоров было о «Фаусте», которого он хотел ставить лично. Но постановка эта все откладывалась и откладывалась, и, получив предложение от Миланского театра при своих повторных гастролях весной в 1904 году выступить также в качестве режиссера, Шаляпин решил в виде пробы осуществить постановку «Фауста» в Милане, а затем уже во второй редакции поставить «Фауста» у нас.

По заданиям Шаляпина эскизы декораций для постановки «Фауста» в Милане были сделаны К. А. Коровиным, а эскизы костюмов — А. Я. Головиным.

Однако из этой попытки вышло мало толку, и я приведу здесь письмо Шаляпина ко мне, связанное с его режиссированием в «Скала»: оно рисует Шаляпина уже не как артиста только, но и как художественного руководителя...*.

Шаляпин был очень требователен к постановочной стороне спектаклей, в которых он участвовал. На этой почве, особенно в первые годы, часто происходили нелады, освещавшиеся в прессе и в обществе как какие-то капризы баловня, хотя на деле они возникали на художественной почве и были следствием только что начинавшейся борьбы старого и нового театра.

Типичен в этом смысле инцидент, разыгравшийся осенью 1904 года, когда в Мариинском театре с участием Шаляпина возобновлялся «Борис Годунов».

* Письмо Ф. И. Шаляпина В. А. Теляковскому из Милана от 21 марта (3 апреля) 1904 г., которое приводится автором, публикуется в т. 1 наст. изд., в разделе «Письма», с. 412.

Спектакль должен был идти 9 ноября, а на 30 октября была назначена первая репетиция.

Приехав в театр на репетицию, Шаляпин забраковал все декорации к «Борису», написанные когда-то декоратором Ивановым, забраковал также почти всю бутафорию. В такой убогой обстановке он не хотел выступать и, в сущности, был прав.

«Борис Годунов» должен был идти для бенефиса оркестра, и оркестранты очень волновались, как бы Шаляпин действительно не отказался петь. Между тем, несмотря на особо возвышенные цены, продажа шла отлично и можно было ожидать аншлага, то есть около 13 тысяч рублей.

Видя, что с Шаляпиным режиссерское управление не может сладить и что скандал разрастается, решили послать за мной. Я приехал и скоро сумел убедить Шаляпина не быть столь требовательным. Отвечать за старую постановку, сделанную когда-то моими предшественниками, я не могу, делать новую теперь, во время войны, невозможно, но я обещал в будущем для этой любимой его оперы сделать совершенно новую и отвечающую современным требованиям постановку, осуществленную при мне впоследствии В. Э. Мейерхольдом и А. Я. Головиным. Затем я не только не стал защищать старую постановку, но стал ругать ее и смеяться над ней еще больше самого Шаляпина. Он стал поддакивать, и все кончилось общим смехом и решением на этот раз дать «Бориса Годунова», ничего не меняя в старой постановке. Только некоторые костюмы, как и было решено раньше, должны были быть сделаны заново А. Я. Головиным.

Характерны были все детали этой репетиции. Кроме заведующего монтировочной частью барона Кусова, не знавшего, как успокоить и удовлетворить Шаляпина, присутствовал учитель сцены О. О. Палечек, художник Пономарев и декоратор Иванов. Все это были люди старого режима, старых традиций Мариинского театра, старых порядков. Для них Шаляпин был зазнавшийся молодой артист, избалованный успехами, капризный и озорной, требовавший тех или иных изменений в постановке — зря.

Не так еще давно они его знали как маленького оперного артиста, с которым никто не считался и о котором никто не пожалел, когда он ушел из театра и поступил в оперу Мамонтова в Москву, — и вдруг этот молокосос стал играть в опере выдающуюся роль, с ним приходится считаться не только им, но и самому директору.

Декоратор Иванов считал себя непогрешимым авторитетом по части декоративной живописи. Он когда-то написал декорацию к спальне графини в «Пиковой даме», которой приводил в восторг не только публику, но и высочайших особ. Особенно поразил всех транспарант зажженных свечей у кровати графини — о большем, кажется, в искусстве декорации нельзя было мечтать...

Художник Пономарев, представляя рисунки костюмов, точно указывал источники, иногда серьезные, иногда картинки с коробок конфет. Он стоял за верность археологии; художественная сторона, раскраска, общий колорит его мало интересовали. Так привык он работать десятками лет, и когда ему говорили, что то, что он показывает, может быть, и совершенно верно эпохе, но некрасиво для сцены и данной картины, Пономарев смотрел поверх своих больших очков удивленными глазами, не то обижаясь, не то удивляясь, как можно верное считать

некрасивым. К тому же у него опыт, знание и былое признание авторитета, а теперь авторитет его под сомнением.

О. О. Палечек когда-то считался неподражаемым Мефистофелем в «Фаусте» и еще недавно объяснял Шаляпину, как произносить по-русски фразу из первого действия «Фауста»: «И шляпа с пером». Палечек был родом чех и комично коверкал русскую речь, произнося «шлапа», над чем Шаляпин подтрунивал. Палечек считался новатором по части мизансцен и первый стал требовать от хористов игры на сцене, причем последние иногда так разыгрывались, что артисты не знали, куда им со своей игрой деваться, ибо кругом шла неописуемая комичная игра хористов, изо всех сил старающихся доказать, что и они артисты и могут сыграть не хуже других.

И вдруг всем этим авторитетам Шаляпин осмелился противоречить и объяснять, что все, ими признаваемое за истинное, ни к черту не годится. При этом Шаляпин не только говорил, но и показывал и доказывал. Шаляпин поправлял хористов и артистов, на замечания его иногда обижались, но в конце концов убеждались, что замечания его были правильны, просты и разумны.

Декоратор Иванов, обиженный Шаляпиным оценкой декораций к «Борису Годунову», сказал Шаляпину, что декорации его можно менять, но Москву переменить нельзя. Вероятно, он хотел этим дать понять Шаляпину, что, изображая в декорациях Москву, он придерживался старых гравюр, рисунков того времени и точного расположения зданий, но разве же это существенно для оперы?!.. Те же московские здания этой эпохи можно так или иначе комбинировать и получать разные картины. Важно передать на сцене общий дух эпохи, сцена же всегда остается сценой и никогда ее условностей не обойти!

Шаляпин обладал художественным чутьем, то есть тем, чем не обладали ни Иванов, ни Пономарев, ни Палечек, а потому и понять друг друга они никогда не могли. В Шаляпине они все видели своего врага, неспокойного, требовательного выскочку.

Шаляпин со своей стороны не без основания чувствовал в них своих врагов и потому волновался, нервничал и не мог спокойно с ними спорить. Что мог он сказать Пономареву, когда последний, говоря о «шапке Мономаха», сделанной по его рисунку, прибавлял Шаляпину:

— Даже сам император Александр III шапку эту одобрили, а вы ее критикуете! Как можно высочайшее одобрение критиковать.

Шаляпина все эти доводы раздражали, а мое появление сразу его успокаивало, ибо во мне он по театру чувствовал друга, пусть хотя бы и чиновника, но человека его ценящего и хорошо к нему расположенного. Он сразу делался податливым и сговорчивым.

Несколько дней спустя Головин мне рассказывал, как Шаляпин восторгался новыми костюмами, сделанными Головиным для царя Бориса. Шаляпин несколько раз Головина обнимал и целовал, придя к последнему в декорационный зал. Головин же в это время был занят новой постановкой «Руслана». Шаляпин очень этой постановкой интересовался и часто приходил к Головину в декорационные мастерские наблюдать за его работами.

После репетиции «Бориса» Шаляпин приехал ко мне и сидел до двух с половиной часов ночи. Был в хорошем расположении, шутил, смеялся, хотя и жало-

вался, что к нему большинство артистов питают антипатию и он это отлично чувствует. Шаляпин особенно много говорил о современной музыке, находя, что неуспех вновь написанных опер, помимо отсутствия настоящего таланта, происходит еще и оттого, что пишут сухие теоретики, увлекающиеся исключительно техникой писания и запутанными формами. Сочиненные ими оперы ими самими не пережиты и не перечувствованы так, как перечувствовал «Бориса» Мусоргский, а потому и ценить подобные новые произведения могут лишь специалисты-музыканты. Это не произведения, в которых каждый по мере своего развития и понимания находит соответствующий ответ на свои запросы. Кроме того, современные музыканты часто работают вне общего круга искусств, а лишь свою музыкальную форму считают важной, против чего Шаляпин особенно ополчался.

На следующий день, 1 ноября, Шаляпин пришел мне заявить, что он так заинтересован новой постановкой «Руслана», что ему очень бы хотелось самому спеть Руслана, но в то же время он очень боится верхних нот в арии «О поле, поле». Он несколько раз пробовал петь с роялем, и я ему аккомпанировал.

Пятого ноября Шаляпин опять пришел ко мне и сидел почти до трех ночи, много рассказывал о своих гастролях в Милане, где артисты его очень благодарили за все указания, которые он давал по поводу «Фауста». В этом отношении, говорил Шаляпин, большая разница с нашими оперными артистами, петербургскими и московскими: здесь все всё обижаются, говоря, что Шаляпин пришел их учить.

Генеральная репетиция «Бориса» была назначена 3 ноября в 12 часов дня. Шаляпин явился только в 2 часа, но его и не ждали, а вместо него репетировал В. С. Шаронов, которого стали звать «подбориском». Когда Шаляпин приехал, он занял место Шаронова, и репетиция продолжалась, причем Шаляпин давал очень толковые указания не только артистам и хору, но и оркестру. Все были поражены его необыкновенной памятью и знанием всех ролей и партий оперы.

Накануне премьеры «Бориса Годунова» я был болен и не выходил. Шаляпин пришел мерить свой костюм ко мне и примерял его в моем кабинете. Сам он был в полном восторге от костюма и, обращаясь к Головину, сказал:

— Знаешь, Саша, я теперь переживаю самое для меня, может быть, лучшее время. О мне искренне заботятся и меня ценят так, как едва ли когда-нибудь будут ценить. Я это хорошо чувствую.

Шаляпина особенно тронуло, что костюм его был принесен ко мне, и раньше чем его дать одеть, он был мною осмотрен, несмотря на то, что я был болен.

Первое представление возобновленного «Бориса» состоялось 9 ноября в бенефис оркестра. Я по болезни не мог на этом спектакле присутствовать и послал приветственное письмо нашим оркестровым музыкантам, которых очень ценил.

Когда Шаляпин после спектакля ко мне приехал, то сказал, что письмо мое произвело на оркестрантов отличное впечатление, они были тронуты сердечным к ним отношением и просили меня поблагодарить не как директора только, но и как человека, тепло и искренне к ним относившегося.

Шаляпин в этот вечер приехал ко мне после спектакля с композитором А. Н. Корещенко и сидел до трех часов ночи. После ужина говорили мы главным образом о репертуаре будущего года и о тех русских операх, которые желательно возобновить, причем Шаляпин особенно настаивал на достойной постановке выбранных произведений.

Второго февраля 1905 года я присутствовал в московском Большом театре на спектакле, который Шаляпин давал в пользу склада великой княгини Елизаветы Федоровны по оказанию помощи раненым.

Это спектакль, в котором Шаляпин единственный раз в жизни спел партию Евгения Онегина в первом акте оперы, и спел неудачно, в чем сам же потом признавался, сказав мне:

— Ну уж и спел я, нечего сказать. Сами видели и слышали. Никакой я Онегин!..

Я ему при этом напомнил про партию старика Дубровского, которую он тоже пел только раз и где, по его же отзыву, лучше всего вышло то место, когда он падает на крыльцо.

— Но для этого, — смеясь сказал Шаляпин, — не стоит петь. — И Онегина никогда больше не повторял.

Петь Евгения Онегина Шаляпин решил еще осенью и одно время увлекался каким-то новым расположением действующих лиц в сцене в саду. Он предполагал взять у дирекции один из дней для этого спектакля, но потом подвернулся благотворительный спектакль, и он в нем и выступил.

Даже по этому совершенно невинному поводу в министерство двора и театральную дирекцию поступили десятки анонимных писем, сообщавших, будто деньги с этого спектакля Шаляпин жертвует на забастовщиков. Министр двора Фредерикс был очень озабочен этим и запрашивал меня, куда пойдут деньги. Спектакль этот дал в пользу раненых около 15 тысяч рублей.

22 октября 1905 года около 9 $^{1}/_{2}$ часов вечера ко мне пришел Шаляпин вместе с капельмейстером Мариинского театра Блуменфельдом. Я был в Александринском театре, и за мной из дому прислали.

Шаляпин предложил мне прослушать «Каменного гостя» Даргомыжского, над которым он в последнее время работал с большим увлечением. Блуменфельд аккомпанировал, а Шаляпин единолично пел на память все партии оперы, не глядя на ноты, причем пел с такой легкостью и с таким художественным чувством, что оставалось только удивляться. Каждую партию Шаляпин иллюстрировал объяснениями особенностей музыки Даргомыжского и вкратце намечал контуры постановки данной сцены. Иногда он останавливался и поправлял Блуменфельда в темпах, и, когда кончил петь, Блуменфельд сказал, обращаясь ко мне:

— Какая это исключительная музыкальная натура! С ним нельзя не соглашаться, когда он делает замечания!

Спев три акта «Каменного гостя», мы пошли ужинать. Шаляпин очень жалел, что нельзя поставить эту оперу, говоря, что у него нет партнеров для партий Лауры и Дон Жуана и что партии эти никто не сможет спеть так, как они этого требуют. За ужином он, как обычно, балагурил и всех потешал. Потом собрался еще петь, но мы с трудом его отговорили, ибо вчера он спел Мефистофеля, а завтра должен петь «Жизнь за царя».

«CALOMNIEZ ... CALOMNIEZ ...»

С какой радостью и пеной у рта пересказывались на тысячи ладов всякие скандалы с Шаляпиным! Как скандалы эти охотно подхватывала пресса. О них говорили гораздо чаще и гораздо больше, чем об исполнении Шаляпиным опер

Мусоргского, которые в свое время им были вытащены на свет рампы и в настоящем освещении представлены публике.

Всех этих историй, инцидентов, различных драк, часто с людьми, которые талантом Шаляпина же пользовались для своих материальных выгод, мне не хотелось бы упоминать здесь.

Но я все же остановлюсь на одном инциденте, чрезвычайно типичном, одном из первых по времени. Он в настоящем свете представит роль Шаляпина, которого очень быстро стала опутывать людская недоброжелательность и клевета.

Бывший премьер московского Большого театра баритон Б. Б. Корсов осенью 1904 года задумал устроить свой бенефис и был озабочен, как бы собрать хороший сбор.

На себя рассчитывать он не мог, ибо кому интересно платить возвышенные цены, чтобы идти слушать безголосого старого артиста: и вот Корсов просил Шаляпина не только принять участие в его бенефисе, но спеть такие партии, которых он вообще не поет. Хотя отношения между Корсовым и Шаляпиным были не особенно дружеские, ибо Корсов Шаляпина за выдающегося артиста не считал, а последний, в свою очередь, не признавал той репутации, которой Корсов когда-то пользовался, — Шаляпин все же согласился выступить в бенефисе Корсова и спеть партию Сен-Бри в «Гугенотах» (IV акт) и партию Валентина в «Фаусте» (III акт).

Так как Шаляпин служил на разовых и получал отдельно за каждое представление поспектаклную плату в 930 рублей, то дирекция, разрешая его участие в бенефисах оркестра, хора и др., всегда вычитала с бенефициантов эти 930 рублей. Шаляпина дирекция могла заставить спеть, согласно контракту, только сорок спектаклей в сезон, и, конечно, уступая из них спектакль бенефициантам, сама лишалась этих спектаклей. Конечно, все это Корсов отлично знал, ибо Шаляпин ежегодно пел не менее трех-пяти бенефисов. Корсову было выгодно уплатить 930 рублей за участие такого артиста, который одним своим присутствием гарантировал ему сбор до 12 000.

11 января 1905 года в московском Большом театре состоялся бенефис Корсова. Он получил полный сбор, из которого дирекция вычла 930 руб. за участие Шаляпина. Корсов, однако, стал протестовать, ибо, по его мнению, Шаляпин должен был петь в его бенефисе даром и эти 930 рублей за участие не получать, как не получали штатные артисты, поющие на годовых контрактах, независимо от количества спектаклей, вследствие чего дирекция за участие этих артистов никаких вычетов с бенефициантов не делала, ибо она ничего от этого не теряла, уплачивая им месячное содержание.

И вот по окончании бенефиса в газетах появилось письмо Корсова, в котором он поименно благодарил всех товарищей за «безвозмездное участие» в его бенефисе, о Шаляпине же написал так: «Благодарю и господина Шаляпина, пожелавшего взять 930 рублей за участие в моем бенефисе».

Вот характерный образец той клеветы, которая опутала Шаляпина на первых же порах его деятельности.

Шаляпин был страшно взволнован письмом Корсова и требовал, чтобы дирекция ему ответила, но потом сам написал письмо в редакцию и принес мне его

показать. Письмо это было напечатано в газете «Новости дня» в следующем виде:

«Милостивый государь, г. редактор. Кем-то распространяются слухи, проникшие даже в печать, будто я беру деньги с моих товарищей за участие в их бенефисах. Ничего подобного в действительности нет. Дирекция вычитает у бенефициантов за мое участие в спектакле одну сороковую моего жалования, потому что я по контракту обязан спеть сорок спектаклей. Спеть же больше сорока спектаклей в сезоне я не имею физической возможности. Впрочем, предлагаю желающим из моих товарищей не платить денег в дирекцию за мое участие, мне же предоставлять право, если они находят это справедливым, платить за удовольствие петь в их бенефисах.

Федор Шаляпин».

Конечно, письмо это послужило темой для обильных разговоров среди артистов, публики и печати, особенно запутывавшей дело и представлявшей Шаляпина в неприглядном виде, хотя он и был здесь совершенно ни при чем.

Вскоре же за Корсова вступился его друг, критик М. М. Иванов, — заклятый враг Шаляпина, справедливый нововременский судья, который для всех всегда делал все даром и который от всех всегда тоже требовал все даром, даже разучивать и петь его замечательные произведения. Вот что писал он в «Новом времени» 28 января 1905 года:

«До сих пор на русских, как и на всех иностранных сценах (М. М. Иванов всегда вопросы брал широко и во времени и в пространстве. — *В. Т.*), артисты твердо держались обычая безвозмездно участвовать в прощальных бенефисах товарищей. г. Шаляпин открыл новую эру для товарищеской этики: за участие в прощальном бенефисе, завершавшем 35-летнюю карьеру заслуженного артиста Б. Корсова, он взял свой поспектакльный гонорар, т. е. немного меньше тысячи рублей. В письме, помещенном в одной из московских газет, он поясняет, что его «разовый» с бенефицианта берет не он, а театральная дирекция. Странная казуистика!.. Нет сомнения, что участие Шаляпина в бенефисном спектакле очень выгодно для бенефицианта, так как оно обеспечивает прекрасный сбор. Но в данном случае речь идет не об обыкновенном ежегодном бенефисе, а об исключительном, редко встречающемся в театральной жизни, прощальном бенефисе после 35-летней плодотворной карьеры, и можно было ожидать, что во всяком случае по отношению к маститому товарищу Шаляпин проявит бескорыстие. Что ни говори — а поступок неприглядный» — заканчивает свою заметку М. М. Иванов, этот образчик бескорыстия и перл справедливости.

Таковыми оказываются большинство наветов на Шаляпина, впоследствии получивших хождение в широкой публике и рисовавших облик его совершенно лживо. Как ни странно, клевета эта, как я достаточно убедился, всегда находила поддержку в кулисах, которые свое дело знали, паутину плели тонко и в конце концов своего достигали, действуя согласно испытанной поговорке:

«Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque-chose» *.

* «Клевещите, клевещите, что-нибудь да останется» (*франц.*).

195 В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ

ЗА КУЛИСАМИ

Шаляпин нередко без всяких причин опаздывал на репетиции, возбуждая этим недовольство как артистов, так и особенно хора и оркестра, но когда он приезжал в духе и сознавал свою неловкость, то старался репетировать особенно хорошо. Он умел производить тогда на репетирующих особое впечатление, гипнотизируя их своими меткими замечаниями, и ему все прощалось, ибо он давал то, что никакой режиссер и никакой артист дать не может.

Отлично помню несколько таких репетиций, особенно же репетицию «Русалки» 24 января 1904 года в Мариинском театре. Назначена она была в час. Шаляпин явился в начале третьего. Все ворчали, когда он с невинным видом вошел на сцену. Я его выругал. Шаляпин извинялся и, конечно, наговорил массу причин: поздно лег, нездоровилось, не разбудили вовремя, извозчик с хромой лошадью и т. п. Но когда он сел на суфлерскую будку и, щуря глаза, стал вполголоса репетировать и делать свои замечания, оркестр в первом же перерыве устроил ему овацию, несмотря на то, что больше часа его прождал. Таково его обаяние.

На репетициях в придворном Эрмитажном театре при Зимнем дворце Шаляпин держал себя так же, как обычно, ничуть не считаясь с составом присутствовавших. Памятна мне репетиция «Мефистофеля» Бойто 21 января 1904 года — за шесть дней до начала русско-японской войны. Главные партии репетировали Медея Фигнер, Л. В. Собинов и Шаляпин. На репетиции, конечно, присутствовало много народу, были и великие князья. Когда репетиция кончилась, правитель церемониальных дел К** мне сказал:

— Каким невозможным нахалом держит себя Шаляпин! Что это за манера во время репетиции в Эрмитажном театре держать руки в карманах, играть цепочкой, строить гримасы и т. д. Прямо невыносимо и противно на него смотреть!

К капельмейстерам Шаляпин предъявлял громадные требования, часто, много и интересно говорил со мной на эту тему. Хвалил он и действительно почитал только знаменитого итальянского капельмейстера Тосканини и отчасти С. В. Рахманинова. Со всеми другими дирижерами Шаляпин всегда спорил и не ладил, не исключая и Э. Ф. Направника, которого он, однако же, уважал. В последние годы перед революцией ему иногда нравился дирижер Московского Большого театра Эмиль Купер, но и то относительно. Талантливого Альберта Коутса он не особенно признавал, несмотря на то, что Коутс был большим его поклонником. Расположен был к дирижеру Мариинского театра Д. И. Похитонову. Остальных всех почти всегда ругал и часто имел с ними столкновения на художественной почве. Проходя после акта со сцены в уборную, Шаляпин нередко указывал дирижеру на промахи только что прошедшей картины, давая очень меткие указания, вплоть до критики отдельного инструмента.

Приезжал Шаляпин на спектакли большей частью незадолго перед началом и перед первым выходом очень волновался, был нервен и в себе не уверен. После первого выхода, когда чувствовал, что поет хорошо, быстро успокаивался и приходил в отличное настроение. Иногда во время представления он оставался недоволен публикой, особенно часто абонементной, недостаточно тепло его принимавшей. Тогда он отказывался выходить на вызовы, клялся больше никогда не петь в Мариинском театре и т. д.

К успеху своему, особенно первые годы, он был ревнив, и прием зрительного зала играл для него большое значение.

Вспоминаю представление «Русалки» в Мариинском театре 12 декабря 1905 года, когда Шаляпин после третьего акта замешкался за кулисами и долго не выходил на вызовы. Когда он, наконец, вышел, в зале стали шикать. Шаляпин совсем расстроился и едва докончил оперу.

На следующем представлении «Русалки», 20 декабря, Шаляпина расстроили цветы, поднесенные А. М. Лабинскому, исполнявшему партию Князя. Произошло это после третьего акта, который отлично у Шаляпина прошел. Едва он появился с партнерами перед рампой, как Лабинскому вынесли цветы. Шаляпин так расстроился, что не пожелал больше выходить на вызовы. Он явился ко мне в ложу и стал жаловаться на то, что настоящему артисту трудно жить и служить в России. Никаких резонов он не слушал, и я чуть не полчаса говорил с ним по этому поводу, объясняя, что именно ему, большому артисту, не следует обращать внимания и обижаться на успех теноров, этих вечных милашек, этих потомственных Ромео, у которых всегда есть поклонницы, посылающие им цветы, конфеты и тому подобные подношения. Шаляпин уж, кажется, человек неглупый, а вот такой вздор способен его окончательно расстроить, он не хочет даже понять, что цветы эти посланы Лабинскому не публикой, а лабинистками. Отношение к нему зрительного зала тут ни при чем. Он бас, а не тенор, ему цветов никогда не подносят, но слушать пришла публика в «Русалке» не Лабинского, а его, Шаляпина, и потому не выходить на вызовы совершенно неправильно. Инцидент этот был, конечно, тотчас же подхвачен бульварной печатью и раздут ею в сенсацию.

После инцидентов с артистами, дирижерами, хором или кордебалетом Шаляпин охотно соглашался извиняться, но допускать это было крайне рискованно, ибо объяснение начиналось очень хорошо и мирно, но потом он старался объяснить, почему вышло столкновение, и, увлекшись, наговаривал еще больше, чем то, что вызывало инцидент. После этого положение обострялось, и поэтому, когда он выражал готовность извиниться, надо было его отговаривать и давать ему время на успокоение.

Когда с Шаляпиным что-нибудь происходило в Мариинском театре во время спектакля или репетиции, мне немедленно телефонировали, и я отправлялся в театр.

На Шаляпина очень успокоительно действовал режиссер Морозов, служивший в опере уже около пятидесяти лет. Обыкновенно к нему первому и обращались. Приезжая в театр в таких случаях, я обычно заставал у дверей шаляпинской уборной режиссеров и чиновников конторы, обсуждающих вопрос, входить или не входить в уборную, ибо, по имеющимся сведениям, он нынче свирепо настроен. Стояли они в нерешительности, как перед клеткой льва, советовали и мне обождать, пока Шаляпин немножко остынет. Они боялись, что при появлении нового лица он снова начнет волноваться, а между тем выходивший из уборной парикмахер таинственно говорил: «Федор Иванович успокоились и начали шутить».

Он любил, когда ему незаметно угождали, но если он неудачно пел, то он не выносил, чтобы его хвалили из угождения. Неискренность и фальшь он отлично чувствовал. С ним надо было спорить, он это любил, и мнение, высказанное откро-

венно, ценил, хотя бы оно было не в его пользу. Когда в его уборной заводили какое-нибудь усовершенствование, в виде особого зеркала, хорошей мебели или ковра, он это внимание очень ценил.

В антракте после первого выхода в его уборной всегда толкалось много народу, самого разнообразного, от финансистов до журналистов и артистов французской труппы Михайловского театра. Тут им самим и присутствовавшими рассказывались разные истории, анекдоты, стоял говор и смех несмолкаемый. То же самое происходило в конце спектакля, когда он после долгих вызовов разгримировывался. Уезжал Федор Иванович из театра обыкновенно позже всех.

КОНТРАКТЫ

Возобновление контракта с Шаляпиным каждый раз являлось целым событием, требовавшим очень хитрой тактики. Это была продолжительная комедия, играть которую надо было ловко и осторожно.

Срок окончания контракта у Шаляпина был особенный — у него контракт истекал не 1 сентября, как у всех артистов, а 23 сентября. Так был заключен мой первый контракт с Шаляпиным в 1899 году, так срок этот и оставался все время его службы в Дирекции императорских театров до 1917 года. Срок этот представлял ту тактическую выгоду, что согласно ему Шаляпин оставался связанным договором на несколько дней начавшегося с сентября нового сезона. Я занимал его по репертуару и таким образом, начав с ним сезон на основании старого неистекшего договора, втянув его в водоворот, обеспечивал себе немного более легкие позиции для заключения нового контракта.

Контракты я заключал всегда продолжительные, года на три или четыре, потому что успех Шаляпина все возрастал, а наряду с возраставшим успехом росли и его материальные требования, и было выгоднее связать его на несколько лет вперед.

Первый контракт Шаляпина истекал 23 сентября 1902 года. Гонорар его за последний сезон составлял 10 тысяч. Теперь он запросил 40 тысяч в год и ни на какие уступки не шел и не хотел заключать длинного контракта, но я настаивал на продолжительном сроке — на сроке в пять лет. Разговоры эти были начаты чуть не за год. Наконец, когда настал последний срок, я вызвал Шаляпина для окончательного обсуждения. Переговоры тянулись более шести часов. Я сидел с Шаляпиным в моем кабинете, а рядом в залу был посажен делопроизводитель распорядительного отделения Русецкий, который с бланками контрактов сидел за столом и записывал по порядку вырабатываемые Шаляпиным особые пункты нового контракта. В отношении гонорара мы сошлись довольно быстро, ибо я отлично понимал, что Шаляпин не только оправдает свои 40 тысяч рублей годовых, но и вернет их казне с избытком. Но беда заключалась в том, что Шаляпин придумывал себе разные дополнительные пункты, которые совершенно невозможно было серьезно обсуждать и помещать в контракте. Так, например, он требовал, чтобы на каждый спектакль с его участием два кресла предоставлялись даром его семье, а костюмы, которые мы будем шить для него, должны поступать в полную его собственность; затем он настаивал, чтобы в контракте помещен был пункт, что он поет только до тех пор, пока я состою директором, и в случае моего

ухода контракт нарушается, и т. п. Конечно, таких условий нельзя было заключать.

Я знал, что во время этих переговоров с Шаляпиным не надо было спорить, а все серьезно записывать, и потому на все соглашался, убеждая Шаляпина сейчас пока что подписать только черновой контракт, а потом уже на досуге обсудить с юристами всякие дополнительные пункты. Шаляпин объявил, что это отличная мысль, что все дополнительные пункты он обдумает на свободе в Риге, куда на днях собирается выехать на гастроли, и уже из Риги пришлет мне подписанный контракт. Зная Шаляпина, я на это согласиться не мог, ибо, разумеется, никакого контракта он из Риги не прислал бы, и пришлось бы вторично разговаривать о том же. Я убедил Шаляпина сейчас условно подписать черновик контракта, проставив общую сумму гонорара и все вообще финансовые расчеты, а с собой взять несколько чистых бланков, заполнить их всеми дополнительными пунктами и, подписав их, прислать из Риги, в обмен на что я немедленно вышлю подписываемый сейчас черновик. Наконец, в 8 часов вечера Шаляпин перекрестился, подписал контракт и уехал.

Я был уверен, что никакого контракта он больше не пришлет. Так оно и вышло. Вечером он оказался среди веселой компании в отдельном кабинете «Аквариума», обсуждал за ужином дополнительные пункты и, за большим количеством выпитого вина, оставил все бланки в ресторане, так что их больше никто не видел. По черновому контракту для Шаляпина была изготовлена копия, но он ее не спросил.

Я был очень рад, что закрепил Шаляпина за дирекцией еще на пять лет и связал его крупной неустойкой в 200 тысяч рублей. Конечно, заключение с русским артистом контракта на такую сумму произвело сенсацию. Никогда еще русский артист не был оценен так высоко. Никого не удивляло, когда большие суммы уплачивали иностранцам, но для русских артистов это было новостью. До Шаляпина наиболее высокий гонорар имел Н. Н. Фигнер, получавший 25 тысяч в сезон.

Второй контракт Шаляпина истекал 23 сентября 1907 года, незадолго до его первой поездки в Америку. Шаляпин всячески уклонялся от переговоров, говоря, что условия их связаны с судьбой его гастролей в Америке. Долго говорил я с Шаляпиным, который все не решался подписать какой-нибудь контракт, а я не хотел с ним расставаться, не отобрав какое-нибудь письменное обязательство. Бился я бесконечно. Сперва Шаляпин завел речь о постановках опер специально для него, остановившись на «Хованщине» и «Юдифи». Затем стал жаловаться на отношение к нему артистов и хора, для которых отказывался петь какие бы то ни было бенефисы, соглашаясь даже в качестве тактической меры отказаться от своего собственного бенефиса. Потом стал придумывать всякие дополнительные пункты, вроде права оставлять на свои спектакли определенное количество платных мест для своих знакомых, выдачи особых прогонных денег всегда сопровождавшему его портному-костюмеру, предоставления ему права уезжать, когда захочется во время сезона, в отпуск и т. д. В отношении гонорара мы после долгих разговоров сошлись на цифре 50 тысяч рублей за двадцать семь выступлений в сезоне. Наконец, после ужина поздней ночью, мне удалось усадить его за мой письменный стол и продиктовать ему следующее официальное письмо ко

мне, которое пока заменяло собой контракт и было обязательно для обеих сторон:

«Милостивый государь Владимир Аркадьевич, — писал Шаляпин, — на предложение Ваше спешу уведомить, что я согласен петь в Мариинском театре в течение четырех сезонов между 30 августа и началом великого поста по 27 спектаклей в сезон за пятьдесят тысяч рублей, причем сезон должен продолжаться от двух с половиной до трех месяцев, причем время (месяцы участия) и другие подробности моего контракта будут выяснены к январю или февралю 1908 года и Вам сообщены дополнительно. При сем присовокупляю, что для избежания всяких недоразумений я вынужден отказаться наотрез как от своего собственного бенефиса, так равно и от участия в каких бы то ни было спектаклях бенефисных или юбилейных и всяких благотворительных.

Федор Шаляпин.

Спб.
29 августа 1907 г.».

Но случай помог заключить контракт раньше, чем можно было ожидать. 22 сентября Шаляпин зашел ко мне, когда у меня было несколько посторонних. Сидели в столовой и пили чай. Шаляпин был в отличном расположении духа и балагурил. В этот период времени он очень увлекался автомобилями и оживленно расспрашивал присутствовавшего бар [она] К. К. Фелейзена разные подробности автомобильного дела. Воспользовавшись этим, я принес из кабинета бланк контракта и тут же за столом стал его писать. Шаляпин вначале оспаривал некоторые параграфы, но потом так увлекся разговорами об автомобилях, что перестал даже следить за тем, что я писал, а когда я кончил и контракт ему дал, он подписал его, ни слова не говоря. Контракт был мной составлен не на четыре года, а на пять лет, т. е. до 23 сентября 1912 года, чего Шаляпин не заметил. Затем контракт этот я спрятал к себе в стол и копии Шаляпину не выдавал.

Так, в сущности, без настоящего контракта Шаляпин и пел. Правда, через полгода или год он вспомнил, что у него нет копии контракта, обращался в контору, где ему говорили, что контракт у меня, я же делал недоуменное лицо и ссылался на контору, так дело ничем и не кончилось.

Курьезно еще отметить, что после крупного инцидента с капельмейстером Авранеком в Московском Большом театре в 1910 г. Шаляпин сгоряча собрался уходить из императорских театров и написал длинный список требований и ультиматумов к администрации. Для обсуждения условий разрыва контракта с дирекцией Шаляпин созвал к себе юристов, но когда все собрались у него на квартире, то выяснилось, что самого главного, с чего надо было начать дело, а именно контракта с дирекцией, у него не нашлось. Шаляпин перерыл весь дом, страшно ругался, но так контракта и не нашел, и юристы, выпив вина и закурив сигары, стали болтать совсем о другом. Шаляпин скоро даже забыл, зачем всех пригласил, но приглашенные не очень этому удивлялись, — вероятно, это было уж не первое подобное совещание. Контракта же Шаляпин не потому не нашел, что он затерялся, а потому, что контракта этого у него вообще не было.

Так, без настоящего контракта, Шаляпин прослужил в императорских театрах восемнадцать лет.

ЛЕТОМ В ДЕРЕВНЕ

Шаляпин давно и крепко дружил с К. А. Коровиным. Последний на свои скромные сбережения купил себе именьице около станции Итларь по Ярославской железной дороге, построил себе небольшой домик и проводил здесь лето, занимаясь живописью и рыбной ловлей, которую обожал.

Летом Шаляпин приезжал к Коровину и подолгу гостил у него в свободное от гастролей время, нередко заезжая в мое имение «Отрадное», находившееся недалеко от Рыбинска.

Часто приезжал он с Коровиным и гостил у меня по нескольку дней. По вечерам он нередко любил читать вслух новейшие беллетристические произведения, увлекаясь в это время Андреевым и особенно Горьким.

Как-то он читал нам вслух «Человека» Горького и «Жизнь Василия Фивейского» Андреева. Шаляпин читает очень хорошо, и чтение его производит сильное впечатление. Солнце уже всходило, когда у нас завязался разговор о Горьком и Андрееве как авторах и как людях. Горький, по-видимому, имел большое влияние на Шаляпина. Он перед Горьким преклонялся, верил каждому его слову и совершенно лишен был возможности относиться критически как к его сочинениям, так и к его жизни. На Коровина, критиковавшего Горького как художника, Шаляпин сердился. Оказывается, они оба, ехав ко мне, все время проспорили на эту тему...

Когда Шаляпин стал много зарабатывать, он купил у Коровина его имение, выстроил себе по плану и рисунку Коровина большой деревянный дом в русском вкусе и прикупил еще участок земли с лесом. Коровин же выговорил себе условие пожизненно пользоваться своим маленьким деревянным домиком, ибо к месту этому привык, очень его любил и не хотел с ним расставаться.

Купив имение это весной 1905 года, Шаляпин был полон искренней радости по поводу своего приобретения, намеревался впредь проводить здесь лето с семьей, стал горячо интересоваться вопросами сельского хозяйства и целыми днями мог об этом говорить с увлечением.

Приведу коротенькое письмо Шаляпина, написанное в мае 1905 года из только что купленного коровинского имения, — оно очень характерно для описываемого времени и увлечения Шаляпина в эту пору.

«Дорогой Владимир Аркадьевич, сейчас я, Костя Коровин и Серов (художник) едем в Переславль-Залесский. Собираемся с Костенькой приехать в первых числах июня к Вам. Живем, слава богам, ничего себе, грустим о событиях, что-то Вы? Имение замечательное. Хозяйствую вовсю, крашу крыши, копаю земляные лестницы на сходнях к речке и вообще по хозяйству дошел до того, что самолично хочу выводить гусей и кур. Шлю искренний привет.

Ваш Ф. Шаляпин».

Коровин, страстный рыболов, мог часами просиживать на берегу реки с удочкой, и Шаляпин тоже стал увлекаться рыбной ловлей, хотя особым любителем ее и не был. У Шаляпина находится картина Серова, изображающая Коровина лежащим в избе на походной кровати; перед ним стоит старый рыболов-крестьянин, с ним беседующий. Надпись сделана на картине Серовым: «Беседа о рыбной

ловле и прочем». Картина эта замечательно талантливо написана, и очень ловко схвачены Серовым характерные черты Коровина, любившего часами беседовать с крестьянами, особенно же рыболовами. В беседах этих была масса искреннего юмора, большое знание русского человека и необыкновенно тонкое наблюдение над своеобразным русским умом.

Коровин лучше Шаляпина умел говорить с крестьянами, он им был ближе последнего, и, хотя, в сущности, они не доверяли вполне ни тому, ни другому, все же Коровина любили больше — таково было, по крайней мере, убеждение самого Коровина, и я думаю, что он был прав.

Коровина, как бывшего помещика, в Итларе любили больше, чем Шаляпина, хотя последний был по происхождению свой, но сам-то обладал в значительной мере качествами хитрого русского мужичонки, а это крестьяне чувствовали. Им самим хотелось кое-что приобрести — землицы, леску, деньжат, — а Шаляпин не был на этот счет большой расточитель, он по натуре больше скопидом, а с такими крестьянам мало интереса водиться и душу отводить.

В имение Шаляпина летом съезжались самые разнообразные гости, начиная с Максима Горького и кончая крупными петербургскими чиновниками. Бывали и разные местные земские начальники, о которых и Коровин и Шаляпин любили рассказывать анекдоты, бывало много москвичей, по преимуществу из художественного и театрального мира. Впоследствии Шаляпин присмотрел и купил еще одно имение на Волге, около Плёса, однако же вскоре в этих имениях жить перестал, особенно когда весной и летом стал гастролировать за границей.

Отношения Шаляпина и Коровина были совсем особенные. В вопросах художественных оба друг друга очень ценили и могли часами говорить о какой-либо мелочи, касающейся театра. На этой почве они могли высказываться самым откровенным образом и, несмотря на прямоту и резкость оценок, никогда друг на друга не обижались и не ссорились.

Но когда Шаляпин покупал что-нибудь у Коровина — будь то его картину, или какой-нибудь необыкновенный кавказский перстень, или камень драгоценный (конечно, драгоценный относительно, ибо настоящих Коровину самому не на что было приобрести), то начинались споры и ссоры, длившиеся неделями.

Можно было умереть со смеху, когда эти два выдающихся художника начинали приводить доводы и объяснения, почему они так или иначе ценят данную вещь, и когда друг друга старались убедить в своей правоте, настойчиво подчеркивая, что один из них хочет другого нагреть. Тут все припоминалось — и прошлое, и настоящее, и услуги, и успех, и завидущий характер, и алчность, и видимая наивность, и простота. Иногда дело оканчивалось полным разрывом, чтобы на следующее утро начать все сызнова. Сколько здесь было смеха, обид, метких уколов, высмеиваний друг друга и в то же время подлаживания под настроение, ибо всегда Коровину хотелось продать, а Шаляпину дешево купить.

В важные моменты спора оба переходили на «вы» и начинали звать друг друга полным именем. Оба начинали горячиться, оба закуривали папиросы, оба затягивались — значит, спор обострился не на шутку и приближается разрыв.

— Вы, Константин, — говорил Шаляпин, — купили эту вещь дешево, а теперь хотите на мне нажить много. Вы вот и прошлый раз меня нагрели...

— Как же, нагреешь вас, отвечал Коровин, — такого человека еще на свете не родилось, чтобы вас нагреть, — вы ведь жох и хотите все получить задаром.

— Ну уж, это извините! Я вам даю настоящую цену, но вы не отдаете оттого, что эта вещь мне нравится, и хотите этим воспользоваться.

— Чем же я когда от вас воспользовался?! — И затем шел перечень картин, эскизов и других вещей, дешево, по мнению Коровина, проданных когда-то Шаляпину.

— Вы мне никогда дешево не продавали, а если и продали, то такие картины, за которые вам ничего не давали, ибо лучшие вы продаете не мне, а вашим друзьям — московским купцам.

Потом разговор переходил на имение, очень дешево, по мнению Коровина, проданное Шаляпину, затем вспоминались случаи, когда Коровин, купив случайно на рынке портреты работы Тропинина и Боровиковского, дешево их уступил Шаляпину. Однако потом оказалось, что это были копии и Шаляпин их Коровину возвратил, сказав, что портреты эти дрянь, а не оригиналы, Коровин же обиделся и сказал Шаляпину:

— Если бы картины эти были дрянь, я бы их сам не купил. Я их покупал себе, а вы ко мне пристали — «продайте, продайте», — я продал их дешево, а вы хотите купить Рафаэля за сто рублей. Я тоже не дурак, чтобы терпеть из-за вас убыток!

Но в конце концов все оканчивалось благополучно — оба успокаивались, и вещь, понравившаяся Шаляпину, переходила, наконец, к нему.

Шаляпин приобретал, но не стесняясь повторял несколько дней, что Коровин его нагрел, Коровин все твердил, что продал за гроши, ибо Шаляпин у него чуть не силой отбирал вещь, да еще вдобавок неприлично ругался.

— Вы не думайте, — говорил потом Шаляпин, — ведь Константин очень хитер. Это он только на вид простоватый.

— Знаю я Федю, — вторил Коровин, — хитер тоже: представляться любит простоватым, широкой натурой, а он просто жмот и все норовит меня провести!

«ДУБИНУШКА»

В разгар событий 1905 года Шаляпин спел «Дубинушку» на концерте в Большом театре, о чем сам же, приехав из Москвы 1 декабря, мне и доложил.

Что было делать?..

Я, конечно, принял грозный вид, выругал его и сказал, что для начала объявляю строгий выговор, а там видно будет.

Перед этим я получил следующее письмо от управляющего московской конторой Н. К. фон-Бооля:

«Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич.

Пишу Вам под сильным впечатлением от вчерашнего концерта (26 ноября) в Большом театре в пользу убежища для престарелых артистов. Концерт этот по программе обещал быть очень интересным. В конце второго отделения значился и Шаляпин. Когда он исполнил свой номер, публика по обыкновению шумно требовала повторения. С верхов громко кричали «Блоху» и «Дубинушку»!..

Шаляпин, выходя на вызовы, обратился к публике и сказал, что «Дубинушка» — песня хоровая и что поэтому он спеть ее не может, если не будут подпевать. Раздался взрыв аплодисментов, и Шаляпин начал «Дубинушку». Припевы подхватили в зале очень дружно и даже стройно. Верхи ликовали, но из лож некоторые вышли и оставались в фойе, пока Шаляпин совсем кончил.

В антракте перед третьим отделением среди публики много говорилось не в пользу Шаляпина; некоторые были положительно возмущены его выходкой и уехали с концерта после второго же отделения.

Конечно, об этом случае много говорят теперь в городе, как и о том, что он то же самое проделал в ресторане «Метрополь». Но то, говорят, было в ресторане, где он мог позволить себе сделать все, что хотел, но как же позволить себе сделать это в императорском театре, где он служит и, следовательно, должен сам знать, что можно и чего нельзя? Неужели это ему сойдет?

Спешу, глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич, сообщить Вам обо всем этом и прошу Ваших указаний: не должен ли я донести об этом случае рапортом? Простите, что беспокою, и примите уверение в самом глубоком уважении и преданности Вашего покорного слуги.

Н. фон-Бооль.
27 ноября 1905 г».

Шаляпин мне объяснил, что спел «Дубинушку» вследствие настояния публики и общего приподнятого настроения, царившего в этот вечер в Большом театре.

Сам Шаляпин был расстроен. На него очень влияло большое количество анонимных угрожающих писем, которые он получал от революционно настроенной молодежи [1]. Его обещали не только бить, но и убить, за то, что он мало себя проявляет в освободительном движении. После же этого инцидента он стал получать подобные письма еще и от людей противоположного лагеря. Бойкотировали его и с той и с другой стороны.

Второго декабря у меня был доклад у министра двора, которому я сообщил о шаляпинском выступлении.

Барон Фредерикс был очень взволнован и встревожен, когда меня выслушал. Под впечатлением минуты он мне сказал, что с Шаляпиным необходимо контракт нарушить, и прибавил, что напрасно я не приехал немедленно обо всем этом доложить. Я на это ответил, что я и теперь еще не совсем в курсе дела. Надо разобрать подробности, узнать, какие слова Шаляпин пел, какая была обстановка и насколько пение это было вынуждено, ибо часто артисты перед толпой бывают поставлены в такое исключительно трудное положение, что обвинять их надо осторожно. Удалять Шаляпина теперь, не разобрав дела, я считал бы крайне нетактичным. Лучше, если возможно, историю эту свести на нет и смотреть на поступок Шаляпина как на нарушение правил цензуры, не придавая этому инциденту политического значения. Если же прогнать Шаляпина, это придаст ему ореол мученика, что крайне нежелательно. Во время нашего разговора приехал с докладом князь Н. Д. Оболенский, управляющий кабинетом, который был одинакового мнения со мной, и решили пока ничего не предпринимать до получения точных справок о словах «Дубинушки», спетых Шаляпиным [2]. Министр согласился, и на этом мы расстались.

На следующий день вечером я был в Михайловском театре и ко мне в ложу пришел Мосолов. Он мне сообщил, что государь, оказывается, очень возмущен поступком Шаляпина и спросил министра:

— Как, неужели до сих пор еще не уволили Шаляпина?

При этом разговоре присутствовала императрица Александра Федоровна, которая, однако, не разделяла мнения государя. Она находила, что Шаляпин прежде всего артист и это надо принимать во внимание при суждении о его поступке, а не делать из него опасного революционера умышленно и сгоряча. Но некоторые оставались при своем крайнем мнении и считали, что Шаляпина для примера другим необходимо уволить.

— До чего же мы дойдем, если в императорских театрах будут петь «Дубинушку»!..

Я настаивал на моем предложении — сделать Шаляпину официальный выговор или оштрафовать, но не больше.

Министр был также в Михайловском театре, и я отправился к нему в ложу убеждать его. Я сказал барону Фредериксу, что удаление Шаляпина может произвести гораздо больший переполох, чем они думают. Партии революционеров будет очень приятно иметь в своих рядах выдающегося артиста и певца, к тому же еще певца из крестьян. В тюрьму Шаляпина не упрячешь, он имеет большое имя не только в России, но и во всем мире. Петь ему запретить нельзя. Он будет продолжать петь не только в провинции, но и во всем свете, и «Дубинушку» услышат не одни москвичи и петербуржцы. Он наэлектризует публику настолько, что полиции останется только закрывать один театр за другим, а его высылать из одного города в другой. Все это в России еще возможно, за границей же будут его встречать с распростертыми объятиями как пострадавшего за свободу. Дружба Шаляпина с Горьким станет еще теснее и придаст ему особый ореол.

Кроме того, Шаляпин в скором времени должен спеть четыре бенефиса — два для музыкантов и два для хоров — московского и петербургского. Эти скромные труженики давно уже рассчитывают получить хорошие сборы от своих бенефисов, и если в бенефисах этих Шаляпин не будет участвовать, им не собрать и половины сбора. Весь этот элемент, пока спокойный, будет недоволен и, конечно, станет на сторону Шаляпина как невинно пострадавшего.

На это Мосолов возразил, что артисты, товарищи Шаляпина по сцене, возмущены его поведением, на что я прибавил, что особенно возмущены бездарные и безголосые, — это понятно, — но вот на это-то и не надо обращать внимания, это счеты личные, зависть и вообще недоброжелательство к выдающимся людям. Недоброжелательство особенно характерно для артистов вообще и русских в особенности. И как раз в этом отношении я не ошибся. Мосолов мне рассказывал, что особенно волновался и ругал Шаляпина Н. Н. Фигнер, уже совсем потерявший голос. Он, оказывается, из Москвы прислал в министерство письмо, в котором выражал свое негодование по поводу поступка Шаляпина. Фигнер писал, что, присутствуя на этом концерте, он так был возмущен выходкой Шаляпина, что демонстративно ушел со сцены, когда Шаляпин начал петь «Дубинушку». Выдающийся талант всегда был и будет бельмом в глазу большинства, и при малейшем промахе все положительные стороны забываются, а отрицательными начинают особенно ретиво заниматься.

Министр ничего определенного не решил, но я видел по выражению его лица, что все мною сказанное произвело на него известное впечатление.

Я повторил министру, что покину пост директора, если решено будет удалить Шаляпина, и делаю я это совершенно не из-за моих симпатий к Шаляпину, а предвидя осложнения, которые буду не в силах отвратить.

Таким образом, я все же добился своего: на время шаляпинский инцидент получил отсрочку, а когда острота момента миновала, мое предложение, встретившее сочувствие и поддержку при дворе, было принято, и «преступление» Шаляпина было ему прощено.

Подробности шаляпинского инцидента мне рассказывал Бооль в очередной приезд свой в Петербург. Когда Шаляпин начал петь, Бооль находился в фойе. Ему дали знать, что Шаляпин поет «Дубинушку», и он немедленно отправился на сцену. Шаляпин допевал уже последний куплет. Опустить занавес было невозможно, ибо Шаляпин стоял на авансцене почти у самой рампы и, если бы занавес опустить, он очутился бы перед ним. Когда Шаляпин окончил петь, к нему подошел Н. Н. Фигнер и на виду у всех и в присутствии Бооля обнял и поцеловал Шаляпина, а потом сел писать донос в Петербург. Велика же у нас злоба к выдающимся людям!..

ЧЕРНОСОТЕНЦЫ

У нас всегда старались любой поступок Шаляпина, если только это было возможно, неизменно рассматривать с точки зрения политики, причем каждый присочинял то, что ему казалось, и действительность получала тогда полное искажение.

Осенью 1906 года Шаляпину была сделана серьезная операция: от постоянного насморка у него образовался гной, и пришлось удалять зубы, дабы этот гной выпустить. Операция была неудачна, образовалась фистула, и Шаляпин очень мучился. Ни о каких выступлениях, разумеется, не могло быть и речи.

Случилось так, что болезнь обострилась за несколько дней до открытия сезона Московского Большого театра, для которого по традиции должна была идти «Жизнь за царя». Управляющий московской конторой Бооль, не условившись окончательно с Шаляпиным, выставил его имя на афише. Шаляпин, разумеется, отказался участвовать, и тогда началась ожесточенная кампания против него черносотенной и правой печати, мне кажется, небезынтересная для характеристики этих изданий вообще и отношения их к Шаляпину в частности.

Поход этот начала газета «Вече», опубликовавшая 29 сентября 1906 года статью по поводу «Жизни за царя», где, между прочим, писалось следующее:

«Негодование наше, выраженное в «Вече» по поводу открытия в нынешнем году императорских театров в Москве не оперой «Жизнь за царя», как было исстари, а каким-то балетом, оказалось вполне справедливым.

Не потому, что не было тенора, не потому, что босяцкий певец революционер Шаляпин был болен, не была поставлена бессмертная опера великого творца русской музыки, а потому, что и заправилы императорских театров, со всей их челядью, чиновниками, артистами и подозрительного происхождения музыкантами, — все красные, все единомышленники Выборгского воззвания [3].

Посетив Большой театр в пятницу 22 сентября и посмотрев и послушав «Жизнь за царя», мы еще более укрепились в сознании своей правоты.

Опера поставлена и обставлена так мерзко, как редко встречали мы даже в провинциальных театрах. Ветхая обстановка, вытащенная из подземелья, куда была свалена навеки, так как употреблять в дело ее больше московские заправилы не намеревались, завалявшиеся русские костюмы, никуда не годное исполнение хоров и оркестра, лишенное всякого чувства, плохое исполнение главных ролей артистами, которые не потому были плохи, что плохи, а потому, что отнеслись к делу не так, как должно. Все это в совокупности производило угнетающее, отвратительное впечатление.

Надо было видеть, что сделали красноглазые *«освободители за казенный счет»* с действием убиения Ивана Сусанина, то есть именно с тем действием, которое составляет существенное место всей оперы: убиения Сусанина в лесу совершено не было, а он был куда-то увлечен. Зачем потребовалась такая своевольщина и кем она была разрешена, понять невозможно.

Настроение посетителей театра было восторженное, требование «Боже, царя храни» было неоднократно, но артисты не пели, а только, по-видимому, разевали рты.

Федор Шаляпин участвовать в роли Сусанина не пожелал, отозвался больным и даже пропечатал, что у него в горле болезнь, но оказалось, что все это наглое вранье, и за это он поплатился штрафом в 921 рубль. И поделом этому босоножке — впредь авось умнее будет.

Нас многие спрашивают, пойдет ли «Жизнь за царя» хоть еще раз?

Не знаем, но ставить ее так на московском театре, как поставили 22 сентября, можно только для того, чтоб унижать оперу и оскорблять память прадедушки русской оперы, бессмертного Глинки.

Стыдно вам, гг. Теляковский и К°».

Далее автор заметки фальшиво описывает патриотическую манифестацию, учиненную 20 сентября в Киевском городском театре, когда там давали «Жизнь за царя»:

«Описать тот подъем духа, который был выказан собравшимися, не в состоянии не только мое слабое перо. Нужно быть самому свидетелем этого единственного в летописях русского театра спектакля, чтобы понять те чувства, которые переживали в этот вечер все, кто был в театре. Не буду останавливаться на подробностях, скажу только, что этот спектакль убедил каждого из посетителей, что жива Россия, жив русский народ, сильна его вера и любовь в бога и русского самодержца, и этой веры и любви не в состоянии поколебать ни ложь, ни заманчивые обещания, ни угрозы революционной банды».

Вот какие статьи писали эти черносотенные газеты. И что удивительно: наверху верили статьям этим, специально фабрикуемым и посылаемым главным образом императрице, и чем дальше, тем больше верили.

Когда я в конце сентября был в Москве, то, куда я ни появлялся, меня все спрашивали, правда ли, что Шаляпин отказался петь в «Жизни за царя» и за это оштрафован дирекцией. Я говорил, что второе — верно и первое — относительно верно: он не пел вследствие болезни, и это не избавляет его от вычета, но он действительно не только был болен, но ему даже делали операцию. Однако, конечно

же, отказ Шаляпина связывали с политикой, хотя отказался он не только от «Жизни за царя», но и от «Русалки» и от других опер текущего репертуара.

История отказа Шаляпина от «Жизни за царя» проникла в иностранную печать и принимала уже окончательно вздорное освещение: там, как и в левых органах русской печати, приветствовали... «смелый отказ» Шаляпина от патриотической оперы!.. Я получал бесконечное число анонимных писем с угрозами по адресу Шаляпина и даже по моему, а министерство двора официально запрашивало меня, верен ли слух об отказе Шаляпина петь «Жизнь за царя».

Шестого октября в газете «Русская земля» появился новый резкий выпад против Шаляпина некоего Елишева под названием «Дерзкие выходки». Статья полна всяких грязных намеков, обычных для подобной печати, а затем следует такой абзац:

«Нежелание г. Шаляпина (петь патриотическую оперу) совершенно понятно, но непонятно, каким образом Дирекция *императорских* театров и министерство *двора* допускают подобных артистов на подмостки своей сцены. Этого господина (Шаляпина) давно уже нужно было выпроводить вон. Ничто, *решительно ничто* не может давать права на подобные дерзкие выходки; ни в одной стране в мире подобное поведение не было бы терпимо».

В конце октября в московском «Вече» (№ 80) появилась статья, подписанная неким Владимировичем [4] и озаглавленная «Паки и паки о босяке Шаляпине». Вот что этот просвещенный муж писал:

«Несколько дней тому назад в Москву приехал директор императорских театров В. А. Теляковский. Цель его приезда, между прочим, — заключение нового условия с певцом Шаляпиным еще на один год, причем сумма вознаграждения определена в 40 000 рублей за сорок выходов, то есть по 1000 рублей за выход.

Все, знающие Шаляпина, — его хамское поведение на сцене во время репетиций, его грубо-босяцкое обращение с хористами и музыкантами, его противоправительственные речи, в которых этот певец, вылезший из грязи, позволяет себе глумиться над правительством и даже государем, его речи, развращающие мелких артистов, его революционную деятельность в провинции, где, как, например, в Киеве, он давал концерты и деньги передавал революционным комитетам, — знающие все это поражены и изумлены поступком Теляковского, приглашающего опять этого крамольника на императорскую сцену. Чем можно объяснить такое ослепление правительственного чиновника, который *по опыту на себе* знает, как нахально-дерзко груб босяцкий певец?..

Я более чем уверен, что г. Теляковский, поразмыслив и подумав хорошенько, придет к заключению, что действительно неудобно заядлого крамольника приглашать на императорскую сцену, и откажется от своей несчастной мысли вновь заключить условие с босяком Шаляпиным».

Усердствовали все черносотенные и правые газеты, но особенно не унимались «Московские ведомости». После некоторой подготовки здесь 31 октября появилась следующая статья:

«В этом году оканчивается срок контракта, заключенного Дирекцией императорских театров с г. Шаляпиным. Все думали, что с окончанием контракта окончится и служба этого артиста на императорской сцене. Вполне уверенно говорили даже о том, что г. Шаляпин уже подписал контракт с одним из театральных

импресарио на продолжительную артистическую поездку по Америке. После того, что́ было за последнее время, никому и мысли не приходило в голову, что г. Шаляпин может все-таки остаться на той сцене, которая так несимпатична ему по многим причинам и прежде всего потому, что она — императорская. Казалось, что Дирекция императорских театров также не пожелает оставить у себя на службе артиста, который со сцены Большого театра поет «*Дубинушку*» и отказывается петь «*Жизнь за царя*» по своим политическим убеждениям, который в иностранных иллюстрированных журналах изображается в рядах сражающихся на московских баррикадах и сам не прочь прослыть за революционера.

Так казалось, но на самом деле выходит иное. Из достоверных источников сообщают, что Дирекция императорских театров не только не отказывает г. Шаляпину от места, но даже прибавляет к его и без того непомерно высокому жалованью еще несколько тысяч и намерена снова заключить с ним контракт на несколько лет.

Перспектива долголетнего контракта и получения огромного казенного содержания очень, по-видимому, улыбается и г. Шаляпину. Он любит Горьких и Андреевых, любит весь «торжествующий пролетариат», но еще больше, оказывается, любит казенные деньги ... ».

Как раз в октябре мне пришлось быть по делам театра в Москве, и так как Шаляпин был удручен массой писем, которые он получал и от правых и от левых партий (первые угрожали ему, если он не будет петь «Жизнь за царя», другие же — если он петь будет), то я просил московского градоначальника Рейнбота выслушать Шаляпина, чтобы по возможности оградить его и от тех и от других наветов.

На имя Шаляпина в Московский Большой театр поступало бесконечное число анонимных открыток самого разнообразного содержания, которые, на правах открыток, всеми читались. Все это создавало совершенно невозможную атмосферу. Я сам не знал, что будет лучше — если Федор Иванович будет или не будет петь злосчастную «Жизнь за царя».

Рейнбот назначил Шаляпину день и час, но Шаляпин проспал и не явился. Назначил Рейнбот другой день, но Шаляпин опять позабыл, и вследствие этого вышло еще хуже. Градоначальник на Шаляпина обиделся, а К. А. Коровин был вне себя, что Ф. И. ухудшает и так тяжелое положение свое и его, Коровина, которых московская театральная контора ненавидит. Управляющий конторой Бооль говорил Коровину, что его и Шаляпина могут не только побить, но даже убить. «Убили же Герценштейна!» [5] Коровин был в отчаянии, услышав это, и ему все мерещилось, что и его убьют, как я ни старался его успокоить, что за декорации еще не убивали. Главное, что было непонятно, кто будет убивать — правые или левые.

Двадцать девятого октября вечером я довольно долго говорил с Коровиным и Головиным по поводу Шаляпина и того исключительного политического значения, которое стали придавать «Жизни за царя» и выступлению в ней Шаляпина. Сам Шаляпин, затравленный, не знает, как ему поступить, и спрашивает меня, что лучше — петь или не петь партию Сусанина. Конечно, много ему подпортил Бооль, выставивший его в этой партии в октябре на афишу, не переговорив с ним предварительно, выставивший тогда, когда Шаляпин был действительно болен. Его отказу по болезни никто не верил, даже его друзья, — как нарочно вышло

неправдоподобно. Во время нашего разговора пришел Шаляпин, и после всесторонних обсуждений мы пришли к выводу, что хотя бы раз ему спеть Сусанина необходимо, но ввиду особо острого положения в Москве петь эту оперу ему лучше в Петербурге, для чего я и вызову его из Москвы после 15 октября.

Конечно, для меня не составляло никакого сомнения, что все газетные статьи о Шаляпине шли частично из театра, из кулис, от артистов и служащих.

Талант Шаляпина, его исключительное положение в оперной труппе, его успех, а главное, большие деньги, им зарабатываемые, — все это было бельмом на глазу для многих, и лягнуть его, конечно, было особенно приятно.

Недоброжелательство — одна из сильнейших черт людей вообще, артистов в частности... И если нельзя было разыграть Шаляпина на другом, то его разыгрывали на политике.

Надо сказать, что весь этот поход черносотенной печати получил некоторое подкрепление, ибо как раз в это время Шаляпин наотрез отказался дать подписку о непринадлежности к нелегальным политическим партиям. Подписки о непринадлежности к таким организациям стала собирать московская контора по распоряжению Бооля, и тут Шаляпин наотрез отказался что-либо подписывать, сказав, что переговорит со мной сам по этому поводу. Конечно, подписки эти были сущим вздором и никаких гарантий дать они не могли (в Петербурге расписались все, в том числе Ходотов, который состоял под надзором полиции). Даже министерство двора всполошилось по этому поводу и запрашивало меня, верно ли оно осведомлено об этом поступке Шаляпина. Я отвечал, что дам личные объяснения министру двора.

Вот как втягивали Шаляпина в политические дела и придавали ему политическую окраску, хотя он сам сторонился от них и всегда попадал в подобные истории случайно, будучи по тем или иным соображениям и причинам вовлечен в них.

Во всем этом надо разбираться и относиться с большой осторожностью, дабы не очутиться в положении подобных же критиков, хотя бы и с другой, с противоположной стороны.

ВПЕРВЫЕ В АМЕРИКЕ

Весной 1908 года Шаляпин впервые поехал на гастроли в Америку [6]. В начале осени я получил от него письмо из Буэнос-Айреса, помеченное 12 августа 1908 года. Вот что он мне писал:

«Дорогой мой и глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич! Вот и еще раз пишу Вам, чтобы обругать заморские края и прославить нашу матушку Россию. Чем больше черти таскают меня по свету, тем больше вижу я духовную несостоятельность и убожество иностранцев. Редко я видел таких невежд как американцы севера и юга. Искусство для них лишь только забава, и, если им скажешь, что искусство — потребность жизни человека, они разевают свои совиные глаза, медленно хлопают веками и говорят с усмешкой, что потребность человека это *монета*, за которую предоставляются удовольствия как низшего, так и высшего порядка. Низшие удовольствия это кабак и кафе-шантаны, высшие, то есть более чистые, — это театры драмы и оперы и еще картины в магазинах и на выставках... А, каково?..

Вот и фиглярничаю перед этой мудрой свинятиной. Оно, конечно, деньги большие и много покровительственных аплодисментов, но в общем ну их к черту и с деньгами и с аплодисментами! Кажется мне, что в последний раз еду в далекие плаванья.

С другой стороны, обвиняя публику в невежестве, я, может быть, очень несправедлив к ней. Ведь и в самом деле: кто же им хоть раз объяснил, что в театре можно многому научиться и что театр именно и есть кафедра для человеческой души. Неужели эти повсеместные итальянцы, от коих, как от кошек у забора, несет стервятиной?! Ведь чем больше я смотрю на этих артистов «grande célébrité»* и в особенности на директоров театров, тем более становится понятной публика, посещающая их театры. Это все такая типичная сволочь, что при виде их, при наблюдении, что они делают и чем занимаются, ей богу, начинают больно ныть кости. Вот здесь театром «Opéra», который закончил в этом году свое существование ввиду вновь выстроенного театра «Колон», заведовал некий итальянец по фамилии Bonetto. Правда, он, не в пример прочим, очень милый человек, но с искусством ничего общего не имел и только знал, что собирал абонементы, заказывал театральным агентам артистов по такому-то бюджету; агенты поставляли за высокие проценты; артисты пели, брали si-bemol' и, публика аплодировала, и так продолжалось восемнадцать лет из года в год. Новые постановки опер заказывались в Вене или в Берлине в мастерских известных декораторов, которые по известному уже трафарету писали ту или другую оперу для того или другого театра в 155-й раз. И куда бы мне теперь ни приходилось приехать петь хотя бы Мефистофеля, я везде встречаю буквально одни и те же костюмы на участвующих и одни и те же, и такие же точь-в-точь, и так же как в одном, так и в другом театре поставленные декорации. О вкусе что же говорить? Вы это сами знаете, так как наши императорские театры до Вас при блаженной памяти директоре Всеволожском делали то же самое, и до сих пор мы иногда наслаждаемся продуктами их славной деятельности, которую, кстати сказать, очень обожают разные маститые критики в виде Ивановых и т. п. «рыжих» из цирка Саламонского. Кстати, такими «рыжими» весьма изобилует Америка. Их здесь видимо-невидимо. Я говорю о них не потому, что был бы ими руган или скверно раскритикован — нет, наоборот, со мной они очень деликатны и хотя меня и хвалят, но все же сразу видно, что ничего ни в каком искусстве не понимают. О России представления не имеют никакого и в круглом невежестве своем продолжают думать, что страна эта заселена исключительно варварами. Как тяжко мне, русскому, скажу, в сравнении с ними — неимоверно просвещенному человеку, слушать их истинно варварские речи.

Единственно, что меня привело, скажу смело, в восхищение, — это новый, только что отстроенный театр «Colon». Это действительно великолепное произведение искусства, но американцы и этим театром недовольны: он, видите ли, неудобен для них, потому что велик и очень трудно видеть дамам и мужчинам, какое у кого декольте, если смотреть с одной стороны на другую!.. Но театр действительно велик. Он положительно почти вдвое больше всех доселе виденных мною, это настоящий монумент, и французы, которые не любят признавать что-нибудь supériore,* и те говорят, что это много грандиознее и лучше их «Grand Opéra».

* Больших знаменитостей (*франц.*).
* Превосходящее (*франц.*).

Итак, дорогой Владимир Аркадьевич, очень я что-то размахался. Очень длинное написал Вам письмо. Простите, что отнимаю время. Желаю Вам здоровья с супругой Вашей и детьми и прошу поклониться от меня всем, и в особенности же художничкам.

Здесь мне остается пробыть до 4 сентября, петь же осталось еще пять спектаклей. Через неделю буду петь Лепорелло, а до сих пор пропел только 6 Мефистофелей и 4 Сев. цирюльника. Театр всегда полный и сбор достигает 30 тысяч пезо (каждый пезо стоит 2 фр. 25 сант.). Страшно дорого стоит здесь быть в театре — вход на галерею стоит 3 пезо, т. е. почти 3 рубля.

Ну, до скорого свиданья. Думаю, что в середине октября или вернее во 2-й половине начну мои спектакли в Петербурге. Еще одно пожатие руки и весь Ваш искренне Вас любящий

Федор Шаляпин».

Это было второе письмо от Шаляпина из Америки. Первое мною было получено весной, когда Шаляпин был еще в Северной Америке, оно во многом похоже на только что приведенное мною письмо из Южной Америки. Вот что мне писал Шаляпин из Италии, куда он вернулся после пребывания в Северной Америке, до поездки в Буэнос-Айрес:

«Мой дорогой и глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич! Давно, очень давно в Америке получил я Ваше милое, полное остроумия письмо — радовался я ему бесконечно, радовался главным образом потому, что Вы об Америке писали так, как будто бы сами только что были там.

Да, Америка скверная страна, и все, что говорят у нас об Америке, — все это сущий вздор. Говорят об американской свободе. Не дай бог, если Россия когда-нибудь доживет именно до такой свободы, — там дышать свободно и то можно только с трудом. Вся жизнь в работе — в каторжной работе, и кажется, что в этой стране люди живут только для работы. Там забыты и солнце, и звезды, и небо, и бог. Любовь существует — но только к золоту. Так скверно я еще нигде не чувствовал себя. Искусства там нет нигде и никакого. Напр., Филадельфия — огромный город с двумя с половиной миллионами людей, но театра там нет. Туда иногда один раз в неделю приезжает опера из Нью-Йорка и дает архипровинциальные представления какой-нибудь «Тоски» или «Богемы», и местные богачи смотрят, выпучив глаза, ничего, разумеется, не понимая.

В Америке не видно птиц, нет веселых собак, ни людей. Дома огромные, угрюмые и неприветливые. Кажется, что там живут таинственные сказочные палачи.

Я так счастлив, что оставил эту страну, оставил навсегда.

Однако в жизни не мешает посмотреть и то и се. Разочарованный окончательно Северной Америкой, я в середине июля отправляюсь в Южную, дабы потом окончательно и бесповоротно спеть гимн нашей великой и единственной России. Много у нас пакости на Руси, но много и любви к высокому новому. Безалаберна наша публика, но в своей безалаберности все-таки с интересом относится ко всему, что являет собой искусство. Да, когда поездишь там да сям, так оно и видно, что азиаты-то больше они, чем мы.

Дорогой Владимир Аркадьевич, черкните мне словечко относительно того, могу ли я приехать в Петербург в середине русского октября, чтобы начать мои

спектакли, или нужно раньше. Конечно, после Америки я бы предпочел немного отдохнуть. В Б.-Айрес еду всего на 15 спектаклей, а получу за них 180 000 фр. Имея в кармане такие деньги, всякий скажет «Дайте мне отдохнуть — страсть как не хочется работать!!» Так вот, Владимир Аркадьевич, я буду ждать ответ сюда в Monza. Ну а затем мне остается крепко пожать Вашу руку и пожелать много здоровья Вам и глубокоуважаемой семье Вашей.

Ваш всегда
Федор Шаляпин».

Однако первая поездка Шаляпина в Нью-Йорк впоследствии оказалась роковой для его судьбы.

Письма его из Северной и Южной Америки в 1908 году оказались лебедиными песнями гениального художника, способного увлеченно и страстно говорить и думать об искусстве. В этих письмах он в последний раз возмущается отсталостью и рутиной сцен заграницы, в последний раз нещадно ругает и богатых американцев, и меркантильных итальянцев как руководителей, так и участников зрительного зала, единственный кумир которых — злато.

После знакомства с Америкой Федор Иванович изменился сам. О новых партиях он стал думать мало и чаще сообщал о них интервьюерам, нежели работал над ними, о новых постановках он уже не был в состоянии, как когда-то, говорить взволнованно и долго. Это время было переломом в его артистической карьере. Русская опера уже не интересовала его, как прежде, хотя он ее еще ценил. Теперь его больше стал интересовать тот интернациональный ходовой репертуар, который он будет петь за границей.[7] Недостатки европейских сцен, отданных на эксплуатацию антрепренерам, шаблон европейских оперных постановок, декораций, костюмов и мизансцен его не беспокоили, как когда-то [8].

Как художник и особенно как новатор оперного театра Федор Иванович остановился в своем развитии. В операх он иногда стал переигрывать, в частности в «Севильском цирюльнике». Его царь Борис со временем измельчал в масштабах, и в сцене галлюцинаций уже появился налет театрального мелодраматизма, пришедший на смену былому трагическому пафосу величайшего напряжения.

Никогда не забуду его первой покупки — покупки небольшого имения Коровина около станции Итларь — и того непосредственного удовольствия и пылкой радости, с которыми он мечтал о постройке там дома, чтобы отдыхать с семьей летом, ловить в речке рыбу, разводить гусей и т. п. Он начал интересоваться землей, сельским хозяйством, деревенской жизнью, был близок к природе, и в этом была чудесная наивность, и очарование, и глубокая человечность.

Но вскоре после поездки в Америку ни о каком отдыхе летом в деревне не стало больше и речи. Федор Иванович все был занят выгодными гастролями и всякими поездками, интерес которых все больше перемещался в другую плоскость.

Все это я впервые остро и больно почувствовал, встретившись с Шаляпиным летом 1908 года в Париже и проведя у него два вечера, и впоследствии — и во время войны и во время первой и второй революции [9] — не раз возвращался к этим мыслям и чувствам.

В разговорах Федор Иванович постепенно стал сдавать и, несмотря на то, что увидел много стран, разных людей, разную природу, стал становиться однообраз-

нее и невосприимчивее по сравнению с тем, чем был в конце XIX и в первое десятилетие XX века. Потом он начал окружать себя серенькими людьми, завел около себя каких-то не то друзей, не то шутов, которые разыгрывали из себя обиженных насмешками Шаляпина над ними, между тем как все это была бутафория, однообразная, пресная и жалкая. Насколько общество художников, в которое Шаляпин попал в театре Саввы Мамонтова, его развило и вызвало к жизни таившийся в нем талант, настолько то общество, которое он впоследствии стал водить в России и за границей, влияло на него отрицательно. С Коровиным и Головиным он уже не находил прежней потребности видеться и водить былую дружбу.

Со временем Федор Иванович все больше стал занят заработком денег и выгодным их помещением, говорил и переписывался с импресарио, антрепренерами, поверенными в делах, все куда-то спешил, пел для пластинок граммофона, позировал для кинолент, все реже выступал в Мариинском и Московском Большом театрах и все чаще пел в частных операх Зимина и Аксарина, старался удачно приобрести выгодные вещи, дома и имения, в которых не предполагал больше жить, завел текущие счета, переводы, переписку и т. д.

План новой постановки «Фауста», о котором он так фантастически увлекательно бредил первые годы поступления в императорские театры, так никогда и не осуществился. Он возвращался к нему после второй революции, увлеченно говорил, но все это было уже не то.

Не выдержав выпавшей на его долю славы и не вынеся сказочных соблазнов, открывшихся перед ним, гениальный художник со временем окончательно уступил место общепризнанному гастролеру с тяжелой всемирной славой.

НА КОЛЕНЯХ

Шаляпин на коленях перед царской ложей...

Кто этого не знает, кто не слыхал и не говорил об этом десятки раз?!

Не то Шаляпин, играя «Бориса Годунова», при выходе на коронацию, опустился на колени перед царской ложей, не то он, в том же «Борисе», коленопреклоненный, пропел какую-то арию, обращаясь к царской ложе, не то он, вместо того чтобы спеть арию, опустившись на колени, спел гимн, не то он увлек за собой хор и во главе его спел гимн на коленях.

Здесь я не намерен защищать Шаляпина, а намерен только дать, наконец, точную и правдивую картину того, как это в действительности было [10].

По выслуге двадцати лет на сцене артисты императорских театров получали пенсию, зависевшую от того разряда, в котором они оканчивали службу. Хористы оперы обыкновенно увольнялись на пенсию в триста рублей в год. С течением времени, в связи с общим вздорожанием жизни, пенсия эта не могла в достаточной степени обеспечить существование уволенных за выслугой лет хористов.

Вопрос об увеличении пенсии за последние годы XIX века поднимался неоднократно. Об этом возбуждали вопрос как сами хористы, так и ближайшее их начальство — главные режиссеры, учителя сцены, хормейстеры и капельмейстеры.

Но изменить размер пенсии, при всем желании дирекции, было делом довольно трудным, ибо требовалось изменение самого закона о пенсиях. Все попытки возбудить этот вопрос при директорах императорских театров И. А. Всеволожском и князе С. М. Волконском оканчивались неудачей.

Между тем режиссерское управление оперы, особенно учитель сцены О. О. Палечек, надежду хора на увеличение пенсии поддерживало, и у хористов получалось такое впечатление, будто ближайшее начальство этой ожидаемой прибавке сочувствует, а дирекция недостаточно о них заботится.

Вопрос об увеличении пенсии хористам стал возникать периодически, из года в год, и никакие объяснения директоров театров, что это увеличение зависит не от них, не убеждали. Хористы продолжали себя считать обиженными, а дирекцию недостаточно внимательной к их просьбам. Дело доходило иногда до открытого выражения неудовольствия. Так было в 1900 году, когда хор демонстративно пел «Фауста» вполголоса, а некоторые хористы совсем не пели.

Когда я был назначен директором театров, хор несколько раз обращался ко мне с такой же просьбой.

Я объяснял, что для этого требуется изменение самого закона о пенсиях, что пенсии, вообще невеликие в России, в театральном ведомстве все же больше, чем, например, в министерстве народного просвещения, что театральные служащие находятся все же в более благоприятных условиях, ибо срок у них на выслугу пенсии короче, и т. д. и т .п.

Объяснения выслушивались, но хористы повторяли все одну и ту же фразу:

— Вы все можете!..

— Это от вас зависит...

— Захотите, так нам это устроите... — и т. д.

Между тем жизнь дорожала, пенсия в 300 рублей казалось все меньшей, и ушедшие на пенсию хористы бедствовали и жаловались своим бывшим товарищам, которых с года на год ожидала та же участь.

Идя навстречу просьбам хора, дирекция нашла способ закон о пенсиях обходить, и последние годы всех без исключения увольняемых на пенсию хористов в год увольнения стали переводить в артисты третьего разряда, что давало возможность выпускать их на пенсию уже в 500 рублей в год.

Но когда содержание хористов, в связи с новыми штатами, было увеличено на тридцать процентов — разница между окладом на службе и пенсией стала заметнее, и пенсия в 500 рублей уже стала казаться недостаточной. Хористы стали хлопотать о дальнейшем повышении пенсии.

Просьбы эти стали особенно настойчивы с 1907 года. Хор стал просить вместо пенсии третьего разряда дать ему пенсию второго разряда. Это требование стало уже совершенно необоснованным и немыслимым, и приходилось отказать им наотрез.

Однако хор не унимался и время от времени продолжал вопрос этот возбуждать. Некоторые хористы решили подать прошение на высочайшее имя непосредственно. В прошении этом предполагалось жаловаться на невнимательное отношение к ним со стороны дирекции.

Соответствующее прошение было составлено, и надо было подыскать подходящий момент, чтобы его подать. Весной 1908 года состоялось бракосочетание

великой княжны Марии Павловны с принцем шведским, сыном шведского короля. В один из дней после свадьбы (24 апреля 1908 г.) в Царскосельском дворце назначен был концерт. В программу между номерами солистов Мариинского театра должно было войти также участие хора. За несколько дней до концерта, который должен был состояться в высочайшем присутствии и присутствии дипломатического корпуса, главный режиссер оперы И. В. Тартаков сообщил мне, что до сведения его дошел слух, что хор предполагает в конце концерта стать на колени и тут же поднести царю прошение об увеличении пенсий.

Понятно, насколько нежелательно было допустить подобное обращение во время такого концерта и какое впечатление на всех присутствующих произвела бы такая демонстрация.

Я доложил об этом министру двора. Было решено изменить программу концерта, выпустив из программы все хоровые номера.

Недовольство хора все увеличивалось. Несомненно, в связи с этим с начала 1910 года многие хористы стали небрежно относиться к работе, манкировали репетициями, опаздывали на спектакли, не являлись вовсе, не прислав даже об этом извещения. Все это настолько надоело, что я сказал Тартакову, чтобы он налагал штрафы на манкирующих хористов. За декабрь 1910 года режиссерское управление Мариинского театра стало о проступках хористов доносить рапортом, и за первые же одиннадцать дней (с 20 по 31 декабря) оказалось двадцать проступков. На виновных был наложен штраф, от пяти до десяти рублей, с предупреждением, что при повторении они будут уволены со службы. Мера эта вызвала среди хористов брожение, и они совещались между собой, как реагировать на строгости дирекции. Что было решено на собрании хора, мне осталось неизвестным.

Вскоре после этого (5 января 1911 г.) состоялась генеральная репетиция «Бориса Годунова» в новой постановке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина и с Шаляпиным в заглавной партии. Многие хористы были недовольны, что мало мест на генеральной репетиции было предоставлено их семьям.

Шестого января состоялось первое представление «Бориса Годунова».

Театр был переполнен.

К началу спектакля в царскую ложу прибыл царь с дочерью Ольгой Николаевной, вдовствующая императрица и многие члены императорской фамилии. В ложах находились министры; было немало лиц государственной свиты, придворных, представителей высшего общества, финансового мира и разных других слоев Петербурга. Царило приподнятое настроение. Все ждали необыкновенного спектакля, так как еще накануне в городе стало известно, что генеральная репетиция прошла с выдающимся успехом.

Во время третьего действия (сцена Бориса Годунова с Шуйским) меня вызвал полицеймейстер Мариинского театра полковник Леер и сообщил, что один из театральных сторожей слышал случайно разговор хористов и что эти последние по каким-то соображениям собираются пропеть гимн стоя на коленях, чего никогда в императорских театрах не бывало.

Я вернулся в зрительный зал, где я в тот вечер сидел на своем кресле в первом ряду рядом с министром двора, и сказал ему:

— Сейчас произойдет какая-то демонстрация.

— Какая? — с беспокойством спросил Фредерикс.

— Сам не знаю.

— Какой же вы директор, если не знаете, что у вас в театре может произойти?

— Театр — организм сложный, — отвечал я, — и другой раз, несмотря на все принятые администрацией меры, всегда может что-нибудь случиться.

— Но как же вам, опытному директору, неизвестно настроение ваших подчиненных?..

— Настроение хора, как я знаю, неважное в связи с вопросом о пенсиях, о чем я вам уже говорил.

— Что же вы думаете делать? — возразил министр.

— Постараюсь действовать согласно обстоятельствам. Сейчас пойду на сцену спросить Тартакова, не знает ли он чего-нибудь нового. В антракте он еще ничего не знал, несмотря на то, что за хором он все время наблюдает посредством своих помощников.

Я поспешил пройти в свою ложу и немедленно вызвал Тартакова.

Тартаков был озабочен и взволнован.

— Что у вас тут готовится? — спросил я.

— А черт их знает, — ответил Иоаким Викторович. — Что-то будет, но что именно — не знаю. Мои помощники следят, но хористы их сторонятся, говорят шепотком, запираются в уборных. Теперь большинство на сцене и не расходятся (во втором акте «Бориса Годунова» хор не занят).

Как раз в это время кончился второй акт. Выходили на вызовы. Последний раз вышел Шаляпин и ушел к себе в уборную, довольный успехом и приемом.

Оркестр уже разошелся, капельмейстера Коутса на дирижерском месте не было, из партера стали понемногу выходить. Царская фамилия все еще находилась в ложе.

Неожиданно в зале раздались отдельные возгласы — «Гимн!»...

Почему гимн был потребован публикой, для меня так и осталось не совсем выясненным. Подстроили ли это сами хористы, поручив крикнуть «гимн» какому-либо из своих знакомых? Было ли это устроено дворцовым комендантом генерал-адъютантом Дедюлиным, который был большой любитель устраивать подобные манифестации при помощи чинов охраны? Сказать трудно.

В тот вечер не было никакой причины исполнять гимн, ибо спектакль был обыкновенный и происходил в обыкновенный день.

«Начинается», — подумал я, когда единичные возгласы с требованием гимна стали подхватываться публикой.

Ввиду отсутствия оркестрантов на местах гимн не мог быть немедленно исполнен.

Вдруг неожиданно за спущенным занавесом при неутихшем говоре зрительного зала, хор начал петь гимн «à capella», без оркестра. Исполнение гимна без оркестра — а главное, при спущенном занавесе — никогда не практиковалось в театре.

«Начинается», — думал я.

Когда артисты, уже разошедшиеся по уборным, узнали об исполнении гимна хором, они тоже стали выходить на сцену, ибо по правилам при пении гимна должны были выходить на сцену и принимать участие в пении все артисты-солисты, хотя бы они были в это время и не в костюме.

Когда занавес, из-за которого раздавалось пение гимна, взвился, — весь хор опустился на колени, обернувшись лицом к царской ложе. Ближе всего к царской ложе стояла на коленях артистка Е. И. Збруева.

Услышав, что поют гимн, на сцену вышел и Шаляпин.

Он вошел в дверь «терема» (оставалась декорация второго акта), и его высокая фигура казалась еще выше наряду с коленопреклоненной толпой.

Увидев хор на коленях, Шаляпин стал пятиться назад, но хористы дверь из «терема» ему загородили.

Шаляпин смотрел в направлении моей ложи, будто спрашивая, что ему делать.

Я указал ему кивком головы, что он сам видит, что происходит на сцене.

Как бы Шаляпин ни поступил, — во всяком случае он остался бы виноват. Если он станет на колени — зачем стал? Если не станет — зачем он один остался стоять? Продолжать стоять, когда все опустились на колени, — это было бы объяснено, как демонстрация. Шаляпин опустился на колено.

Стоящие в переднем ряду хористы и хористки со слезами на глазах и очень взволнованные пропели три раза гимн без оркестра.

В это время постепенно стал собираться и оркестр. Прибежал и капельмейстер А. Коутс, подхватил пение хора, который к этому времени стал уже немного понижать, и гимн был повторен еще трижды с оркестром.

Публика, вообще довольная спектаклем, была заинтересована и этой, на вид патриотической, манифестацией.

На самом же деле хор имел приготовленное прошение на высочайшее имя, в котором излагал свои нужды и жаловался на дирекцию все по тому же вопросу о пенсиях. Хор рассчитывал, что после подобной демонстрации государь вышлет к ним кого-нибудь из великих князей или дежурного флигель-адъютанта, чтобы благодарить их за искреннее выражение верноподданнических чувств, а они тут же передадут для вручения государю прошение. Расчет был в том, что после всего происшедшего государю нельзя будет не обратить особого внимания на прошение хора.

Только я и министр двора, в сущности, знали точно, что это за демонстрация и насколько она действительно была «искренна» и «патриотична». Однако министр под общим впечатлением приподнятого настроения и торжественности, внушительности и наружной «удачи» «манифестации» был вполне доволен.

Мое же положение было самое глупое. Я должен был делать вид, что вся эта демонстрация, сделанная хором лично против меня, мне, как и всем, также очень нравится, и я вполне ценю и одобряю преданность хора царю, преданность, столь необычно только что выраженную самими хористами.

Еще глупее мое положение оказалось, когда я прошел в царскую ложу, чтобы, как это полагалось, просить разрешения на дальнейшее продолжение спектакля.

В царской ложе господствовало самое радужное и довольное настрсение. Пили чай и обсуждали впечатление грандиозной, неожиданной и необычной патриотической демонстрации. Слышались возгласы:

— Замечательная и необычная картина!..

— Молодцы хористы!.. Вот это так действительно настоящий прием монарха!.. Никогда ничего подобного еще в театре не было.

— Это настоящее пение гимна! Это действительно подъем!..

Государь, обратившись ко мне, сказал:

— Пожалуйста, поблагодарите от меня артистов и особенно хор. Они меня прямо тронули выражением чувств и преданности!

Положение мое становилось все глупее и глупее.

Объяснить истинное положение дела и причину демонстрации было в настоящую минуту совершенно невозможно. Все люди всегда охотно верят приятному обману и особенно не любят углубляться в причины приятного и даже предпочитают приятный обман считать за правду, а правду за вымысел, придуманный вечно недовольными скептиками, всегда старающимися разоблачить мираж, вникающими в излишне подробный разбор того, о чем их совсем не спрашивают и что совсем не расположены слушать. На приказание, отданное мне государем, я промолчал.

Я был занят мыслью, как обойти приказание государя — сердечно благодарить от его имени хор. Изображать из себя рыжего в цирке, который помогает закатывать ковер, и, благодаря хористов, представлять из себя администратора, не понимающего, в чем дело, было и глупо и наивно. С другой стороны, невозможно было не исполнить высочайшего повеления, тем более, что я был убежден, что перед отъездом государь меня спросит, передал ли я хору его благодарность. Вместе с тем, передавая благодарность монарха, я мог ожидать со стороны хора еще большего подъема патриотических чувств. Они могли бы еще дальше всю эту комедию разыграть и после слов моих о высочайшей благодарности огласить сцену криками «ура» за обожаемого монарха, и опять повторить гимн, и опять бух на колени, и таким образом добиться подачи своего прошения.

Я пошел посоветоваться с министром двора. Министр нашел все мои доводы правильными, но просил не разочаровывать царскую ложу в приятном для нее впечатлении патриотической демонстрации.

— Вы сами уж придумайте, — говорил министр, — как из этого глупого положения наименее глупым и легальным образом выйти.

Я прошел к себе в ложу, вызвал Тартакова и сказал ему, чтобы по окончании спектакля он собрал хор и передал им, что царь приказал благодарить за прекрасное исполнение оперы и гимна. От меня же я поручил передать хору, что я остался им очень недоволен за то, что они начали петь гимн, не дождавшись оркестра, вследствие чего, несмотря на прекрасный состав и опытность, все же понижали, а затем почему-то пели на коленях.

Перед отъездом государь сказал мне, что давно не видал столь выдающегося спектакля, и спросил, благодарил ли я хор от его имени. Я ответил, что высочайшая благодарность будет передана хору немедленно.

Так окончился этот знаменитый спектакль, возбудивший массу разговоров, толков, обсуждений (должен заметить, что несколько времени спустя хор все же сумел подать царю злополучное прошение о пенсиях).

Министерство внутренних дел очень хотело раздуть торжество, и через день во всех газетах появилось правительственное сообщение следующего содержания:

«6 января в императорском Мариинском театре была возобновлена опера Мусоргского «Борис Годунов». Спектакль удостоили своим присутствием их величества государь император и государыня императрица Мария Федоровна. После пятой картины публика требовала исполнения народного гимна. Занавес был

поднят и участвовавшие, с хором, во главе с солистом его величества Шаляпиным (исполнявшим роль Бориса Годунова), стоя на коленях и обратившись к царской ложе, исполнили «Боже, царя храни». Многократно исполненный гимн был покрыт участвовавшими и публикой громким и долго несмолкавшим «ура». Впечатление получилось потрясающее. Его величество, приблизившись к барьеру царской ложи, милостиво кланялся публике, восторженно приветствовавшей государя императора кликами «ура». В исходе первого часа ночи государь император проследовал в Царское Село».

Неверно составленная редакция, которая, разумеется, и не могла быть иной в подобного содержания правительственном сообщении, в еще более извращенном виде рисовала роль Шаляпина во всей этой фальшивой манифестации. Сообщение это было передано в Европу, и через несколько дней весть эта облетела весь мир, причем иностранцы особенно подчеркивали участие Шаляпина как известного всему миру певца и артиста.

Девятого января у меня был доклад у министра двора. Я подробно напомнил историю с хором за эти последние годы, их просьбы и требования. Министр сообщил, что он государю ничего не сказал, дабы не портить хорошего настроения, хотя при дворе догадываются об истинной причине демонстрации. Однако, говоря о «Борисе Годунове» с государем, министр все же сказал царю, что он хочет обратить мое внимание на то, что хор начал петь гимн без оркестра и до поднятия занавеса и почему-то пел стоя на коленях, между тем как по этикету и по традициям полагается петь гимн вместе с оркестром, петь после поднятия занавеса и петь стоя. По-видимому, царь отнесся к этому замечанию сочувственно, и министр сказал мне, чтобы я поставил об этом хор в известность. Говоря о постановке «Бориса», царь заметил, что он не одобряет портальных рамок, сделанных из писаных материй. Нехорошее впечатление произвела также сцена с боярином в картине «Кромы», особенно, по мнению Фредерикса, неуместная после истории с помещиками в 1906 году. То же касается и сцены с Юродивым. Министр спрашивал, нельзя ли это выкинуть, но я ответил, что музыка сцены под Кромами принадлежит к избранным страницам оперы и выпустить эту картину трудно.

Десятого января И. В. Тартаков по моему поручению объявил резолюцию министра по поводу гимна. Мужской хор выслушал это без возражений, в женском же хоре раздался возглас хористки Корниловой:

— Лучше угодить царю, чем угодить министру!..

Почти неделю в Петербурге только и было разговора о демонстрации на «Борисе Годунове».

Главным объектом всех разговоров, разумеется, явился Шаляпин — и притом Шаляпин один.

Говорилось и писалось об этом очень долго и очень много. Ни один рассказ, ни одна газетная статья не передали этого факта таким, каким он был на самом деле. Чем больше писалось, тем больше суть дела запутывалась. Мало того, даже сам Шаляпин, замученный и затравленный вконец, волнуясь и желая оправдаться в том, в чем, в сущности, совсем и не был виноват, рассказывал представителям печати разных стран этот инцидент так, что пропуская одни детали и перепутывая другие, сам же давал повод к дальнейшим нападкам на себя.

Произошло это главным образом потому, что никто не знал всей подкладки этого факта. С другой стороны, правая часть прессы демонстрацию 6 января описала как особую патриотическую демонстрацию. Мне же, знавшему настоящее положение этого дела, по моему положению директора императорских театров писать в газетах не полагалось, да и писать об этом случае было совершенно невозможно.

В происшедшей истории искали особого смысла, старались уяснить, кто такой Шаляпин, к каким политическим убеждениям он принадлежит и т. д. По этому совершенно извращенному, неверно переданному факту стали строить самые точные представления о Шаляпине как об артисте и человеке.

Надо сознаться, что из всей артистической и частной жизни Шаляпина был взят самый фальшивый, самый случайный факт, в котором Шаляпин менее всего был свободным действующим лицом. Все последствия произошли совсем от других причин, в которых лично он был совершенно ни при чем. Все на этом спектакле было фальшиво. И патриотизм хора, и его манифестация, и подъем публики, и слезы хористов, и радость охранников, и самая торжественность спектакля, и коленопреклонение Шаляпина, и даже самый успех постановки «Бориса Годунова», постановки не совсем удачной.

Но все были заняты не тем, что было, а тем, что каждому, благодаря сложившимся обстоятельствам, показалось, и это «показалось» было принято за «действительность», и на этом фоне нарисована совсем фальшивая картина действительности.

Хор дал первый толчок, а потом уже на этой почве все — и артисты, и публика, и царская ложа, и пресса — доделали все остальное по-своему, приняв ложь и фальшь за действительность. Каждый прибавлял еще от себя то, что ему казалось.

Враги Шаляпина указывали только на один факт.

— До чего дошел Шаляпин!.. Он один среди сцены стал перед царской ложей на колени и запел гимн! И это тот самый Шаляпин, который в 1905 году тоже один, но стоя, среди полного зала «Метрополя» пел «Дубинушку».

Всем даже казалось, что в «Метрополе» Шаляпину надо было петь гимн, а в Мариинском театре спеть «Дубинушку», — вот тогда бы он был действительно героем. Но я думаю, что при таком его поведении в «Метрополе» его бы побили, а в Мариинском в лучшем случае, оказывая ему снисхождение как выдающемуся артисту и солисту его величества, посадили бы в сумасшедший дом.

Федор Иванович был совершенно затравлен. Он получал бесконечное число анонимных писем с издевательствами и угрозами, ему не давали прохода разные доброжелатели, которых у него всегда было — и наверное будет! — вполне достаточно, но особенно старались газетные фельетонисты вроде Амфитеатрова и Дорошевича, не жалевшие ни темперамента, ни красок.

Шаляпин был ужасно расстроен и вскоре уехал в Монте-Карло [11], где были назначены его гастроли, но и там не смог укрыться от незаслуженных оскорблений. В середине февраля итальянский посол маркиз Торретто переслал мне несколько вырезок из иностранной прессы, описывавших безобразные издевательства, учиненные по адресу Шаляпина компанией веселящихся москвичей в Вилла-Франке. Дорошевич, конечно, и по этому совершенно безобразному поводу

спешил высмеять своего недавнего друга. Выпады по адресу Шаляпина сыпались один за другим, и, кажется, никогда еще имя величайшего русского артиста не было так популярно в русской печати.

Все это произвело на Шаляпина удручающее впечатление. В конце февраля в Петербурге и в Москве были получены сообщения, что Шаляпин решил покинуть императорские театры и в Россию больше не возвращаться. О том подавленном состоянии, в котором Шаляпин в то время находился, можно судить по его письму ко мне... *.

Приблизительно такого же характера письмо Шаляпин написал своему адвокату М. Ф. Волькенштейну. Письмо это каким-то образом попало в печать — и снова забили барабаны уличных фельетонистов **.

Седьмого марта ко мне приезжал Волькенштейн говорить по поводу расторжения контракта с Шаляпиным. Я сказал Волькенштейну, что на днях отправил Шаляпину длинное и обстоятельное письмо, в котором выругал его за намерение не возвращаться в Россию и написал, что не допускаю даже возможности подобного решения, доказывая ему всю его бессмысленность. Волькенштейн вполне со мной согласился и написал Шаляпину письмо в том же роде.

Несколько дней спустя я получил телеграмму из Монте-Карло, судя по которой настроение переменилось к лучшему.

Так кончилась история с коленопреклонением. По этой истории, взятой отдельно, вне спектакля и окружающей обстановки, извращенной фарисеями и присяжными недоброжелателями, все хотели судить о Шаляпине как о человеке и артисте. Это, кажется, наиболее яркий пример фальшивого представления о Шаляпине, создавшегося и поддерживаемого в большой публике.

Шаляпин всегда стоял вне политики в том смысле, что никогда ею не занимался, а всегда оказывался вовлеченным в нее стараниями тех или других, правых или левых. У него не было деления на политические партии, просто одни люди были ему симпатичны, а другие антипатичны, и он одновременно и притом очень искренне дружил с Максимом Горьким, находившимся в то время на крайне левом крыле, — и с бароном Стюартом, убежденным крайне правым монархистом.

Однако Шаляпин был слишком крупной фигурой, его слава была слишком громка, и имя слишком легендарно, и поэтому его старались приспособить себе и правые, и левые, по-своему доказывавшие его истинное направление. Надо сказать, что те и другие в этом деле успевали, успевали в большой степени благодаря безразличию Шаляпина к этим вопросам и его непониманию существа дела и того, к чему оно клонится. Если бы Шаляпин всегда отчетливо понимал, куда его втягивают, то он, думается мне, ограждал бы себя от подобных покушений!

Во французском языке для определения сортов зонтиков существуют отличные слова, выражающие их главное разное назначение. Зонтики от солнца называются «Parasol», зонтики от дождя — «Parapluie», а универсальные зонтики

* Письмо Ф. И. Шаляпина В. А. Теляковскому из Монте-Карло от 24 февраля (9 марта) 1911 г., которое приводится автором, опубликовано в т. 1 наст. изд., стр. 431—432.

** См. т. 1, стр. 432—433.

и от того и от другого вместе — «En-tout-cas»: такой зонтик может служить и при солнце и при дожде.

Так вот из Шаляпина все старались сделать такой универсальный зонтик «En-tout-cas»...

ШАЛЯПИН И ПОССАРТ

В сезоне 1904/05 года в Петербург приезжал Эрнст Поссарт, приглашенный дирижером А. И. Зилоти выступить в его симфонических концертах.

Поссарт обратился ко мне с письмом, спрашивая, не могу ли я оказать ему содействие посмотреть Шаляпина в партии Мефистофеля. Так как на ближайшее представление «Фауста» ни одного места в партере уже не было, я просил передать Поссарту, что буду рад видеть его в директорской ложе.

К восьми часам я отправился в Мариинский театр. Иностранцы, даже немцы, в России бывают иногда довольно бесцеремонны и нахальны. В восемь с половиной часов, к моему крайнему удивлению, ко мне в ложу приехал Поссарт в пиджаке с высоким коричневым бархатным жилетом с крапинами и в розовых перчатках. Жена его была в коротком черном платье с шляпкой немецкой моды на голове. Все это было курьезно и бесцеремонно, тем более, что Поссарт не мог не знать, что ложа директора в императорских театрах — ложа парадная, официальная, на виду у публики, против царской ложи. Познакомившись с иностранцами, я просил сопровождавшего их дирижера Зилоти объяснить жене Поссарта, что у нас в Петербурге хотя столице и северной, но в ложе вечером в императорском театре в шляпах не сидят.

Курьезно было отношение Поссарта к Шаляпину и критика его, когда-то знаменитого европейского Мефистофеля. Первое, что Поссарт заметил, это, что у Шаляпина неправильный костюм, ибо шпага будто бы имеет эфес в виде креста, между тем это был не крест, а змея в виде буквы «S». Поссарт мне объяснял, что Мефистофель должен креста бояться, я его уверил, что это и мы, русские, знаем.

Во время исполнения Поссарт все пальцем дирижировал, прислушивался к хорам за сценой и вообще старался из себя представить музыкального знатока, причем мне сообщил, что в партии Фауста в опере нет высоких нот и дальше верхнего do не идет, на что я ему заметил, что во всех вообще операх выше do теноровых партий не бывает, ибо re и mi, исключительно высокие ноты, редко у кого из теноров встречаются, тем более, что, чтобы иметь хорошие и верные do, надо еще обладать и re, иначе do, как нота крайняя, бывает ненадежна, а потому оперные композиторы избегают писать арии с верхними нотами выше do.

Все, что Поссарт сказал о Шаляпине, это — что он оригинальный человек и во второй картине хорошо танцевал с Зибелем. Во время всех трех первых картин я не слыхал со стороны Поссарта ни одного одобрения Шаляпину; аплодировал он очень мало, и то только тогда, когда видел, что я это делаю. Вот они, эти знаменитые европейские авторитеты — старики, злые, завистливые, честолюбивые, и чем талантливее и знаменитее были они раньше, тем опаснее в дальнейшем для движения вперед искусства. У них остается лишь огромное самомнение и уверенность, что только они одни незаменимы. Поссарт видел Шаляпина

в роли Мефистофеля в «Фаусте» первый раз. Неужели он не отдал себе отчет, что такое Шаляпин? И такой человек стоит в Мюнхене во главе театра! Что он может дать современным запросам по искусству, когда сам так застыл и так невосприимчив!

Когда я спросил Поссарта, как директора драматического театра, играют ли у него в театре Ибсена, он к этому автору отнесся более чем саркастически и выразил удивление, что в Москве в Малом театре дают такую пьесу, как «Джон Габриэль Боркман». Это говорит директор драматического театра в XX веке! Несомненно, недаром жители острова Фиджи убивают стариков, чтобы не мешать эволюции! А мы в Европе строим Академии, и в этих Академиях заседают г-да Поссарты и другие авторитеты, которые только и могут жить прошлым своим успехом и затхлым пониманием. Все молодое, свежее им мало понятно, они одобряют только тех, кто им подражает и ими восторгается.

Поссарт по отношению к Шаляпину и даже ко мне, как директору, был настолько бестактен, что не досидел оперы до конца и уехал после третьего действия, похвалив лишь одного тенора Лабинского. На меня он произвел впечатление пивовара, а не выдающегося артиста-трагика. Какая огромная разница с Сальвини!

Не думал я после всего того, что мне о Поссарте рассказывали, встретить такого глупого немца, совершенно не отдающего себе отчета, что он видит, ни в игре, ни в музыке, ни в постановке, ни в драматических авторах. Как жалка была его похвала Лабинскому, когда рядом пел и играл Шаляпин! Я был глубоко раздосадован, но не раскаивался, что позвал Поссарта; убедиться в том, что такой авторитет мог дойти до такого ничтожества в старости, — это интересный и наглядный пример.

После спектакля ко мне приехал ужинать Шаляпин, и я ему все это рассказал. Шаляпина рассказ этот, однако, порядочно поразил — он был угнетен и обижен. Конечно, как умный человек, он понял, что такой Мефистофель, как Поссарт, и не может ничего сказать про такого Мефистофеля, как Шаляпин. Когда мы с Шаляпиным стали перебирать знакомых нам выдающихся авторитетов, много нашлось похожих на Поссарта. Я и то Шаляпину шутя сказал, что и он таким же лет через двадцать пять будет. Так мало людей в старости сохраняют ясный и мудрый ум, могущий в современном разобраться!

Через несколько дней Шаляпин опять был у меня вечером после оперы и рассказал еще некоторые подробности отзыва Поссарта о нем. Шаляпин был очень в духе, пел и в конце концов стал представлять мелодекламацию Поссарта, которую слышал на концерте Зилоти. Шаляпин был так неподражаемо комичен, что мы все покатывались со смеху. Как все это устарело и теперь кажется смешным!

Шаляпин приехал ко мне ужинать после исполнения им в Мариинском театре роли Гремина в «Евгении Онегине». Мы слышали первый раз его в этой партии, и на всех он произвел глубокое и трогательное впечатление. Лиризм, которым он наделяет Гремина, необычайно трогателен. Театр стонал от аплодисментов, когда он кончил петь «Любви все возрасты покорны». Пел он сидя у стола.

Шаляпин рассказывал, что ему передавали следующие замечания Поссарта по поводу исполнения Шаляпиным роли Мефистофеля. По мнению Поссарта, Мефистофель обязательно должен хромать на левую ногу, а у Шаляпина Поссарт не разобрал, на которую он хромает (основано это, по словам Поссарта, на народ-

ном предании в Германии, что у черта левая нога с копытом). Затем Поссарт нашел неподходящим костюм Шаляпина, и в особенности шпагу. Затем он нашел, что у Шаляпина недостаточно выучены жесты при игре.

Уезжая, Поссарт подарил мне свою фотографию, на которой он снят в генеральском мундире со всеми орденами и с лентой через плечо, а на плечах генеральские эполеты — и все это не бутафорское, а настоящее. На фотографии гравированы чины «генерала-директора» Поссарта. Мало того, фотографию сопровождал снимок всех его орденов и медалей, сохраняющийся в моем архиве, с точным указанием степеней и имеет ли такой и другой орден корону; затем идет список медалей. Все это написано еще на почтовой бумаге с гербом и в целом напоминает цирковых борцов, которые выходят с нацепленными по всей груди медалями.

Подо всем этим автограф:

— Ernst Possart.

«ОПЯТЬ С ШАЛЯПИНЫМ ИНЦИДЕНТ!..»

Иногда именно мелочи и являются особо ценными как для обрисовки отдельных лиц, так и для выявления наиболее характерных черт быта того времени.

С этой стороны мне казалось бы небезынтересным остановиться на известном столкновении Шаляпина с дирижером Московского Большого театра У. И. Авранеком со всеми подробностями, которые занесены у меня в дневнике.

Если бы администрация и режиссеры Большого театра ограничивали свои работы одной художественной стороной представления и в отношениях своих к артистам руководились только этим, а не личными целями, то всего этого скандала и не произошло бы. Но как ни странно, администрации Большого театра всякий скандал с Шаляпиным был на руку. Выдающиеся таланты всегда неугодны администрации, ибо они требовательны и несговорчивы. Биллиардные круглые, одного размера и достоинства шары лучше и ровнее укладываются в административную коробку.

Московской конторой управлял в то время Н. К. фон-Бооль, настоящий чиновник, со всеми хорошими и дурными качествами, званию этому присущими. Такого же чиновника-службиста выбрал он себе в качестве помощника по опере, назначив главным режиссером артиста Тютюнника. Главной заботой Тютюнника был порядок, строгая письменная отчетность, расписание очередей, дисциплина и т. п. Все это у него было налажено, как на железной дороге. С огромным портфелем, наполненным бумагами, являлся Тютюнник с докладом в контору к своему патрону. Целый график, аккуратно составленный для точного выполнения репертуара оперы. Все подобрано, как говорится, горошина к горошине, и все сходится на бумаге замечательно. Оставалось только свистнуть и отправлять поезда.

Шаляпин в эти графики не укладывался. Все эти списки и всю эту бухгалтерию нередко путал и был бельмом на глазу у Бооля и Тютюнника.

Отвязаться от Шаляпина было трудно; нельзя было не сознавать, что он — выдающийся артист, с которым необходимо ладить. Надо было попробовать разыграть его на характере: сегодня скандал, завтра скандал — может быть, он в конце концов уйдет, и оперный репертуар пойдет гладко. Необходимо, однако, было так действовать, чтобы ссорились с Шаляпиным другие, самим же администраторам

желательно было оставаться в стороне, тем более, что знали о расположении к Шаляпину дирекции.

И вот они старались при всяком удобном случае раздражать Шаляпина и выводить из себя; дальше он уже сам разделает и постарается доказать, какой он неподходящий служака для казенного учреждения. При этом чем больше народу будет замешано в истории, тем лучше.

Пресловутый скандал Шаляпина с Авранеком начался таким образом.

На представлении оперы «Русалка» молодая певица Балановская затянула темп. Капельмейстер Авранек не поправил ее, а затянул темп и Шаляпину, который, задыхаясь, стал ногой отбивать капельмейстеру такт.

По окончании акта, встретив в кулисах Тютюнника, Шаляпин обратился к нему и, желая в своем поступке оправдаться, сказал:

— Правда, ведь я прав был? Это не темп. Я не могу так петь!..

Он в эту минуту был настроен еще довольно мирно, хотя и взволнован, и этого волнения Тютюнник не мог не заметить.

И вот, вместо того чтобы его успокоить и отложить разбор инцидента до окончания спектакля, Тютюнник нарочно ничего не ответил, посмотрел на рядом стоявшего Авранека, улыбнулся и, махнув рукой, отошел, оставив Шаляпина одного объясняться с Авранеком.

Шаляпин вспылил и крикнул вслед уходившему Тютюннику:

— Да вы, господа, не режиссеры, а турецкие лошади!..

Фраза эта, слышанная несколькими присутствующими, имела большой успех. Все были в восторге — опять с Шаляпиным инцидент!

После бурного объяснения Шаляпин заявил, что больше петь в Большом театре никогда не будет, разделся и уехал домой.

Это было 6 октября, 9-го ему предстояло по репертуару петь «Фауста».

О происшедшем С.Обухов сообщил мне немедленно по телефону в Петербург. Я приказал сейчас же послать к Шаляпину режиссера В. П. Шкафера и чиновника В. А. Нелидова, людей к нему расположенных, с целью немедленно уговорить его приехать обратно в театр, чтобы докончить оперу, а пока, на всякий случай, приказал одеть дублера, который бы мог его заменить. Артист Осипов приготовился заменить Шаляпина.

Когда Шкафер и Нелидов приехали на квартиру к Шаляпину, этот грозный скандалист сидел у себя на диване и... плакал!..

После некоторых уговоров и передачи моего приказания он возвратился в театр и оперу докончил. (В промежуточных актах, в течение которых улаживался инцидент, Шаляпин не был занят.)

Но этим дело не завершилось. Шаляпин еще раз заявил, что споет назначенный на 9 октября спектакль и затем навсегда уедет за границу. Капельмейстеры же Большого театра, желая выразить свою солидарность с Авранеком, заявили, что они отказываются дирижировать операми, в которых участвовать будет Шаляпин.

Явилось новое осложнение.

Седьмого октября Коровин телефонировал мне из Москвы, что Шаляпин находится в очень нервном состоянии и возможно, что он действительно бросит императорскую сцену. О решении капельмейстеров не дирижировать операми,

в которых он поет, Шаляпин еще не знает, а потому необходимо мне самому приехать в Москву, чтобы инцидент этот уладить, ибо администрация едва ли капельмейстерский вопрос ликвидирует.

Все это необходимо сделать до 9 октября, чтобы обеспечить участие Шаляпина в «Фаусте».

Восьмого октября я решил выехать в Москву, послав туда накануне молодого вновь поступившего капельмейстера Альберта Коутса, который должен был продирижировать 9 октября «Фаустом», пока я не улажу капельмейстерский вопрос на месте.

Коутс согласился. 8 октября состоялась репетиция «Фауста» с Шаляпиным и вновь приехавшим капельмейстером.

Когда 9 октября я приехал в Москву, прибежал взволнованный Коутс. Он получил телеграмму от Зилоти, выражавшего свое недоумение, как Коутс мог решиться дирижировать оперой с участием Шаляпина, когда коллеги его в Москве дирижировать отказались. Это было, по мнению Зилоти, нетактично со стороны молодого капельмейстера, только что начинающего службу в дирекции. Я уговорил Коутса не обращать внимания на это, поручившись, что инцидент с капельмейстерами будет мною улажен. Вместе с тем я высказал уверенность, что Шаляпин не откажется, после моего с ним разговора, извиниться перед Авранеком.

Как только я приехал в Москву, Шаляпин мне телефонировал, что желает со мной переговорить. Я назначил ему приехать после «Фауста», не желая вступать в разговоры до представления, чтобы в день выхода его не волновать.

За день 9 октября я расспросил всех, кого мог, про этот инцидент и выяснил поведение всех присутствующих на сцене Большого театра в день представления «Русалки». Поведение режиссера Тютюнника показалось мне странным и нетактичным. Обухов рассказал мне, что вчера во время репетиции «Фауста» с Коутсом и Шаляпиным Тютюнник продолжал вести себя демонстративно по отношению к Шаляпину, и после того, как Обухов сделал ему замечание, Тютюнник не менее демонстративно покинул театр. Последнее мне показалось совершенно недопустимым. Обязанность главного режиссера — умиротворять артистов, а не возбуждать, а потому я просил Обухова сообщить Тютюннику, что его отъезд с репетиции я считаю выраженным им желанием больше за оперу не отвечать и, следовательно, не занимать места главного режиссера, а потому я буду ждать от него прошения об отставке. Оставаться в опере он может только как артист. Обухов Тютюнника вызвал, и последний сейчас же подал рапорт об освобождении его от обязанностей режиссера.

Надо еще прибавить, что, когда я приехал 9 октября в Москву, мне сообщили, что капельмейстер Авранек так потрясен происшедшим с Шаляпиным инцидентом, что опасно заболел нервным расстройством. Я немедленно распорядился послать моего чиновника особых поручений князя Козловского узнать о состоянии здоровья Авранека, выразить ему мое самое горячее соболезнование по случаю постигшего его недуга. Авранек был выдающимся хормейстером (много лучшим, чем капельмейстер), и потому я его очень ценил и хотел это подчеркнуть.

Козловский вернулся вскоре и сообщил мне, что, по-видимому, всякая опасность болезни Авранека миновала. Застал он его не в кровати, как мне говорили, а в кабинете. Он был очень тронут проявленным вниманием и просил меня сердечно благодарить.

Это было хорошее начало для разбора инцидента.

Спектакль 9 октября прошел в Большом театре с необыкновенным успехом при переполненном зрительном зале. Публика все время устраивала Шаляпину шумные овации. В конце спектакля ему бросали на сцену букетики цветов с лентами, на которых были надписи:

«Не уходите, пресса подкуплена».

«Трудно художнику служить с сапожниками».

«Не покидайте нас» — и т. п.

Шум и аплодисменты были так сильны, что Шаляпину пришлось бисировать все номера. В антрактах публика стремительно бежала к барьеру, чтобы его вызвать. В толпе была масса молодежи с галерки.

Вот приблизительно все то, что произошло перед тем, как в двенадцать с половиной часов ночи, после спектакля, явился ко мне на квартиру Шаляпин, чтобы дать объяснения по поводу случившегося.

За эти три дня страсти немного поулеглись. Нам вообще скоро все надоедает, а в театре в особенности, и любой необычайный инцидент по истечении нескольких дней считается устаревшим, ждут нового. Даже про фразу Шаляпина, что режиссеры Большого театра похожи на «турецких лошадей», говорить перестали. Изменилась и сама обстановка. Авранек оказался на пути к полному выздоровлению. Сам Шаляпин имел только что в «Фаусте» выдающийся успех и был в духе. Теперь он мог убедиться, как к нему относится большая публика и как ей безразличны все эти кажущиеся для настоящих театралов важными театральные инциденты. Убедился в этом также и я.

Шаляпин рассказал мне подробно весь инцидент. Детали мне были уже известны. Рассказ его близко подходил к тому, что мне удалось узнать и до него. Что он, Шаляпин, был неправ, отбивая такт ногой в «Русалке», он сам сознавал; в том, что погорячился в разговорах с Авранеком и назвал режиссеров «турецкими лошадьми», признал себя виновным, но оправдывался тем, что темп, взятый Авранеком, его душил и испортил ему его номер, а режиссер Тютюнник вместо того чтобы его успокоить, его раздражал.

Тогда я усадил Шаляпина за мой письменный стол и, вместо предложенного им личного извинения перед Авранеком за несдержанность (а этих личных объяснений я боялся, как огня), предложил ему немедленно написать Авранеку извинительное письмо. При этом Шаляпин сейчас же мне объяснил, что против Авранека лично ничего не имеет, его уважает и считает отличным и полезным для театра хормейстером. О Тютюннике мы не говорили, ибо он уже был уволен еще днем от обязанностей режиссера.

В письме этом Шаляпин написал, что признает себя виноватым в горячности, несдержанности и повторяет, что совершенно не имел в виду Авранека обижать, ибо против него ничего лично не имеет [12].

Окончив письмо Авранеку Шаляпин здесь же написал мне памятку своих требований (он обычно всегда выставлял какие-нибудь требования после каждого

скандала). Она очень верно характеризует желания Шаляпина, большею частью продиктованные стремлением поднять художественный уровень театра, почему я и приведу ее:

«Условия, при которых я, Шаляпин,
могу служить в императорских театрах

1) Все исполняемые мною оперы я пою под дирижерством Коутса или Купера.

2) Во время моего пребывания на сцене, то есть на репетициях или спектаклях, должно присутствовать уполномоченное дирекцией лицо, к которому я мог бы обращаться всякую минуту с требованиями, касающимися искусства, а также для восстановления всяких упущений в смысле порядка на сцене.

3) Назначение *административного* режиссера (отменить название главного режиссера, как неверное по существу).

4) Официально предложить всем участвующим в спектаклях и репетициях, в которых я пою, артистам и хору (в случае надобности) серьезно считаться со всевозможными замечаниями моими, касающимися сценического искусства, и подчиняться моим художественным требованиям так же, как если бы я был главный режиссер или директор сцены.

5) Передать кресло так называемого главного режиссера в мое распоряжение.

6) Немедленно ходатайствовать об улучшении освещения сцены Большого театра.

7) Ставлю на вид дирекции, что присутствие Авранека в театре в качестве *дирижера* не только никому не нужно и не интересно, но еще и зловредно, так как действует на всех артистов, незаметно для них самих, растлевающе в смысле музыкальном, а потому желательно полное его отстранение от *дирижерского* пульта.

Федор Шаляпин».

После этого Шаляпин решил реагировать на телеграмму Зилоти Коутсу и тут же написал ему в юмористическом тоне следующую депешу:

«Бойкот дирижеров против Шаляпина уже разрастается. Примкнул Париж, Вена, Берлин, Кобелянск. Положение Америки не выяснено, упорно молчит. Телеграфируйте им о согласии Шаляпина».

Скандал этот может считаться типичным — такого именно характера было большинство скандалов с Шаляпиным.

Они происходили по большей части не на личной почве, а на почве художественной, и всегда имели своим положительным результатом то обстоятельство, что при ликвидации их приходилось попутно вскрывать и излечивать язвы нашего театрального механизма. Разбирались отношения артистов между собой, выяснялось поведение администрации, режиссерского управления, капельмейстеров, словом, выводилось наружу все до той поры скрытое и подвергалось всесторонней критике. Высказывались артисты, служащие, публика, пресса. Намечались перемены, предпринимались попытки улучшить положение работников сцены. Все это было интересно, поучительно и для театра, конечно же, очень полезно.

Д. И. ПОХИТОНОВ

ИЗ ПРОШЛОГО РУССКОЙ ОПЕРЫ *

О Федоре Ивановиче Шаляпине — певце-актере — можно говорить только с восхищением. Шаляпин во всех отношениях — уникальное явление в искусстве. Воспоминания даже о самом скромном общении с этим гениальным певцом-актером вызывают в памяти мельчайшие детали его творчества и заставляют вновь испытать, пережить то высокое волнение, которое вызывал Шаляпин своим искусством.

В годы юности мы, ученики Ларинской гимназии, тяготея к театру, в особенности к опере, были лишены, однако, возможности часто посещать Мариинский театр. В то время получить билет на спектакль было равносильно крупному выигрышу, а потому мы усердно ходили на концерты в пользу неимущих студентов высших учебных заведений. Входной билет стоил полтинник. За эту скромную плату можно было услышать и увидеть лучших артистов оперы. В программах концертов стояли такие имена, как Мравина, Славина, Долина, чета Фигнер, Куза, Тартаков и неизменный любимец, постоянный участник концертов — Яковлев, который никогда не обманывал и приезжал внести свою артистическую лепту даже после любого спектакля. И вот в этом «созвездии» на афишах начала появляться фамилия молодого Ф. И. Шаляпина. Было это в девяностых годах прошлого столетия...

Высокого роста, худой, довольно нескладный, в плохо сидящем фраке, как-то неуклюже раскланивающийся с публикой, молодой певец сразу же покорил аудиторию талантливым исполнением своего репертуара и стал любимцем горячей и благодарной студенческой молодежи. Излюбленным репертуаром Шаляпина были: ария Мельника из «Русалки» Даргомыжского, «Песнь о блохе» и «Семинарист» Мусоргского, «Персидские песни» Рубинштейна, «Два гренадера» Шумана. Куплеты Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст», конечно, фигурировали в программе как боевой номер.

С замечательной выразительностью передавал Шаляпин «Гренадеров» и особенно «Старого капрала», потрясающе правдиво рисуя мимикой и фразировкой картину расстрела старого солдата. А трактовка «Семинариста» и «Блохи»? Что бы он ни исполнял — все отличалось исключительной художественной правдой, без малейшей тени пошлости и нарочитого подчеркивания.

В Мариинском театре удалось мне видеть Шаляпина в ту пору в ролях Цуниги («Кармен») и Вязьминского («Опричник») [1]. Образ офицера-ловеласа очень удался Шаляпину. Небольшая по масштабу роль в его исполнении получила интересную, забавно-комическую рельефность. Мстительного злодея-опричника Вязьминского он изображал очень ярко, превосходя в этой роли опытного Яковлева и по голосу и по игре.

Разноречивые толки вызвал шаляпинский Руслан. Припоминаются такие отзывы: «Шаляпин провалился» или «Не по плечу оказался Шаляпину Руслан».

* Глава из книги.

Не могу согласиться с подобными мнениями. Пел Шаляпин превосходно, да и не могло быть иначе: уж больно красив и обаятелен был его голос, а это в такой трудной роли, как Руслан, — главное. Правда, чувствовалось, что роль не вполне проработана. Временами Шаляпин держался не «по-руслановски». Но назвать это провалом решительно невозможно. Что бы ни говорили, но даже в шаляпинском Руслане вырисовывался будущий гениальный художник.

В Мариинском театре Шаляпин в ту пору, до перехода в труппу С. И. Мамонтова, выступал сравнительно редко и в свободные вечера усердно посещал Александринский театр, присматриваясь к игре актеров. На одном благотворительном концерте в Мариинском театре собралась в режиссерской у сцены знаменитая «четверка» — М. Г. Савина, В. В. Стрельская, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов. Заговорили о Шаляпине, и Варламов сказал: «Мы так привыкли видеть его в кулисах, что, когда он не приходил, нам чего-то не хватало». В то время Шаляпин и подружился с артистом Александринского театра Мамонтом Викторовичем Дальским, способствовавшим его формированию как актера.

Переход Шаляпина в Московскую Частную оперу С. И. Мамонтова произошел по инициативе П. И. Мельникова, сына гремевшего в 70—80-х годах знаменитого баритона Ивана Александровича Мельникова. П. И. Мельников убедил Мамонтова переманить Шаляпина к себе. Дирекции императорских театров была уплачена годовая неустойка, кажется, в три тысячи рублей, зато труппа Мамонтовской оперы получила «козырного туза». По рассказам Мельникова, Шаляпин охотно покинул Мариинский театр, жалуясь на то, что там ему «не давали петь».

Великим постом 1899 года в Петербург приехала на гастроли труппа Мамонтова [2]. В еще не перестроенном Большом зале Консерватории шла «Русалка». С трудом достал я место на балконе. Невольно припомнилось мне представление этой оперы на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, с участием того же Шаляпина. В награду за исполнение мной секретарских обязанностей отец, по окончании своих дел, предложил мне приехать в Нижний осмотреть выставку. Тогда, за какой-нибудь час до начала, я получил за двадцать копеек билет на галерку. Опера шла при пустом театре. Теперь же творилось нечто невообразимое. Битком набитый зал: яблоку упасть негде. Какое-то праздничное настроение, подъем юбилейного спектакля. И новый, совсем не тот, «прежний», Мельник. Какая громадная разница! После недавнего робкого исполнения — свободная, захватывающая игра гениального артиста. Сцена сумасшествия, в которой Шаляпин был особенно хорош, сопровождалась громом аплодисментов. Занавес долго не опускался. Публика не расходилась и стоя аплодировала певцу, который в жалком рубище стоял на сцене, буквально до колен засыпанный венками и цветами.

Стараниями директора императорских театров В. А. Теляковского, понявшего, какое сокровище упущено, Шаляпин был возвращен на казенную сцену обеих столиц как гастролер [3]. В один из приездов его в Петербург мне удалось попасть на «Фауста». Достать билет на этот спектакль, конечно, нечего было и думать. Выручила консерваторская певческая ложа третьего яруса, которая была так набита, что напоминала переполненный трамвай. Но разве на это обращали внимание? Попал, ну и будь счастлив. Нечего рассказывать, что творилось в зале.

Когда Шаляпин блестяще поданным высоким «фа» закончил фразы первого появления Мефистофеля в прологе, в зале буквально поднялся стон. Крики «бис» были так настойчивы, что пришлось остановить оркестр и повторить весь выход сначала. «Куплеты Мефистофеля», «Заклинание цветов» и «Серенада» — все повторялось, сопровождаемое неистовыми криками и аплодисментами. За малым исключением, в этот вечер Шаляпин пропел свою партию дважды.

Шестого ноября 1904 года Русское музыкальное общество чествовало память А. Г. Рубинштейна (по случаю 10-летия со дня смерти) симфоническим концертом из его произведений, под управлением Э. Ф. Направника, с участием Ф. И. Шаляпина. С консерваторским «паспортом» — студенческой книжкой — я проник в зал. Но симфония «Океан» и даже фортепианный концерт в исполнении превосходного пианиста Павла Кона только разжигали нетерпение поскорее услышать любимого певца. В этот вечер Шаляпин исполнял «Узника», «Персидскую песнь» и балладу «Перед воеводой молча он стоит» под превосходный аккомпанемент Ф. М. Блуменфельда. Все было замечательно, но исполнение баллады явилось целым откровением. В первый раз я услышал в этой вещи три различных голоса — рассказчика, воеводы и разбойника. Когда устами Шаляпина заговорил разбойник — «Не услышишь, нет», — меня охватил ужас: голос Шаляпина вдруг потерял свою обычную звучность. Первая мысль — что-то случилось; он не допоет, ведь в конце баллады как раз сильные фразы, большое звуковое нарастание с финальным «фа». Но Шаляпин обманул всех и в конце вещи дал такую силу звучания и выразительности, что я от восторга долго не мог прийти в себя. Да, это была настоящая звуковая инсценировка вокального произведения!

Как-то раз мне, еще до службы в театре, понадобилось попасть на закрытую черновую репетицию «Псковитянки» для точного ознакомления с темпами Направника, так как я в это время проходил партию Ольги с артисткой М. Б. Черкасской. Репетировались «шаляпинские» акты — прием Грозного псковским наместником Токмаковым и сцена в царской ставке. Здесь Шаляпин впервые предстал передо мной в новом свете: он был буквально хозяином репетиции. Режиссируя, показывал своим партнерам все до мельчайших подробностей, до последнего жеста, он не раз прерывал репетицию для поправок, несмотря на то, что за пультом находился сам Э. Ф. Направник.

Не могу передать впечатление, которое Шаляпин произвел на меня. Скажу кратко: после репетиции мы с Черкасской шли домой, не проронив ни одного слова, не обменявшись ни одним замечанием по поводу слышанного. Репетировали без костюмов. Шаляпин без грима, в желтом пиджаке изображал Грозного. Но я был поражен, подавлен, как, вероятно, были подавлены жители древнего Пскова в ожидании грозного царя.

В декабре 1905 года в Мариинском театре в первый раз была дана опера Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» с участием Шаляпина в роли Сальери. Роль Моцарта исполнял А. М. Давыдов. Дирижировал Э. Ф. Направник. Соло на рояле исполнял Ф. М. Блуменфельд.

С величайшим вниманием следил я за игрой Шаляпина во время фортепианного соло. Пока звучало моцартовское «Аллегретто семпличе», Шаляпин — Сальери, небрежно откинувшись на спинку стула, спокойно слушал игру Моцарта. Но с первыми мрачными аккордами «граве» движение руки, помешивавшей кофе

в чашке, замедлилось и постепенно прекратилось. Шаляпин встал и медленно, обойдя стол, подошел к клавесину, за которым сидел Моцарт. Выражение его лица, темп перехода были замечательной прелюдией к фразам Сальери: «Ты с этим шел ко мне и мог остановиться у трактира...». И далее: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»

Глубоко потрясенный игрой гениального артиста, я понял, какая ответственная задача лежит на исполнителе фортепианного соло за кулисами. На втором спектакле Направника сменил Блуменфельд, а мне пришлось сесть за рояль. Было очень страшно: я боялся за каждую ноту, чтобы случайной ошибкой не испортить замечательную сцену. Доставившее мне много волнений это мое первое музыкальное общение с Шаляпиным, к счастью, прошло вполне благополучно. Тут мы и познакомились.

С восхищением вспоминаю выступление Шаляпина в опере «Князь Игорь». Его Галицкий — одно из блестящих созданий актерского мастерства. Еще ранее, до поступления в театр, слышал я восторженный отзыв режиссера О. О. Палечека об исполнении этой роли Шаляпиным.

Изображать на сцене пьяного или подвыпившего человека не так-то просто. Одного покачивания на неверных ногах недостаточно: то «пересол», то «недосол». У Шаляпина же все — и походка, и грим, и ухарство, и пьяная усмешка лукаво прищуренных глаз, — все подавалось с изумительным чувством меры. А какое богатство и разнообразие красок в интонациях: что ни фраза — новое откровение! Испуг же девушек после окрика Галицкого «Вон!» всегда выходил у хора чрезвычайно жизненно, ибо Шаляпин так грозно замахивался табуретом и так ловко бросал его на ребро, что каждый раз табурет уносили разбитым.

Верхом совершенства была сцена с княгиней Ярославной. Здесь в веселом цинизме Владимира Галицкого, как и во всей его роли, чувство меры ни на минуту не покидало артиста. А ведь так легко можно было перейти границу и грубо подчеркнуть обнаглевшего пропойцу и буяна.

Вспоминая работу Шаляпина над постановкой «Хованщины», я могу сказать, что это был самый замечательный период его артистической и режиссерской деятельности на Мариинской сцене. Режиссировал он с великим увлечением, горячо, вкладывая в работу массу терпения и выдержки. Прорабатывал роли не только с солистами, но и с отдельными артистами хора. Несмотря на участие в опере таких артистов, как И. В. Ершов (Голицын), П. З. Андреев (Шакловитый), В. С. Шаронов (Хованский), не произошло ни одной ссоры или хотя бы маленького столкновения. Работа шла действительно в дружеской атмосфере. Как режиссер Шаляпин не насиловал чужой воли, а предоставлял артисту полную свободу. Даже артисту второго положения Г. П. Угриновичу он дал возможность наметить роль Подьячего самому и только уже потом «наводил лак». «Хорошо, старик, хорошо ведешь роль. Давай-ка только тут вот сделаем несколько иначе».

Роль Марфы исполняли Е. И. Збруева и Е. Ф. Петренко, создавшие прекрасный образ молодой раскольницы. В обеих певицах счастливо сочеталась мастерская вокальная передача партии со стильной, от нестеровского «Великого пострига», внешностью.

Сам Шаляпин пел партию Досифея, достигнув в ней высочайшего совершенства как в вокальном, так и в сценическом отношении. Его громоподобное и властное

«Стой!», когда он останавливал Андрея Хованского, занесшего нож над Эммой, заставляло зрителей затаить дыхание. Все замирало. Незабываемая пауза разрешалась последующей напористой фразой: «Бесноватые, почто беснуетесь!» Проникновенное же «Отче, сердце открыто тебе», когда Шаляпин красиво и свободно «раздувал» высокое «ми» до предела, гармонично связывалось с замирающим пением раскольников, удалявшихся под звон большого кремлевского колокола.

А как внушительно, с ликующим энтузиазмом, звучала у него во втором акте раскольничья песня «Пререкохом и препрехом». Шаляпин начинал ее в глубине сцены и доносил чуть ли не до самой рампы, величественно шествуя с поднятыми руками во весь свой могучий рост.

В третьем акте, в сцене с Марфой, Шаляпин захватывал зрителя трогательной добротой к страдающей раскольнице. Последняя фраза: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила, и вся пройденная — прейдет», произносимая с необыкновенной теплотой и смирением, неизменно сопровождалась горячими аплодисментами. Зато в сцене с Сусанной, ханжой-раскольницей, Шаляпин приходил в такую ярость, что не раз ломал свой посох.

Петербургская публика приняла «Хованщину» очень сочувственно; опера имела сразу определившийся решительный успех, который, можно сказать, не ослабевал и в тех случаях, когда на афише спектакля не красовалось имя Ф. И. Шаляпина. На постановку «Хованщины» из Москвы приезжал для декоративного оформления талантливейший художник К. А. Коровин. Долгожданная постановка «Хованщины» явилась громадным событием в музыкально-театральной жизни северной столицы.

Я уже рассказывал, что вслед за Петербургом «Хованщина» была поставлена в Москве, куда я был экстренно командирован дирижировать спектаклем вместо Сука [4].

Вернувшись в Петербург, я в тот же день попал на генеральную репетицию оперы «Мадам Баттерфляй». Появившийся на репетиции директор В. А. Теляковский тепло приветствовал меня: «Слышал, слышал, как вы ловко справились с вашей задачей в Москве!»

Пришел на репетицию и Шаляпин. В антракте Шаляпин стал нахваливать меня за «Хованщину» Теляковскому, а затем обратился ко мне: «Понимаешь ли ты, какое значение имел для тебя, молодого дирижера, этот случай?» И он был прав: московская поездка действительно сыграла в моей жизни громадную роль. Каким замечательным музыкантом ни был бы дирижер, как хорошо ни знал бы он произведение, в особенности оперу, без самообладания и уверенности в своих силах встать за дирижерский пульт в оперном театре — дело большого риска. Опыт побеждает страх, а самый опыт приобретается только практикой, практикой и еще раз практикой.

Остановлюсь теперь подробно на ряде основных партий Шаляпина. Уйдя от Мамонтова на казенную сцену, Шаляпин попробовал выступить в роли Онегина [5]. Что побудило его взяться за чисто баритоновую партию и испытать свои силы в роли скучающего денди, которая была совершенно не в характере его дарования, — неизвестно. Выступление Шаляпина в «Демоне» было более понятным: партия написана далеко не для лирического баритона, местами очень сильна, да и сама роль несравненно более подходила ему, чем Онегин.

В «Демоне» слышал я Шаляпина два раза и оба раза был в восхищении. На сцене Мариинского театра опера шла в декорациях художника К. А. Коровина, также перешедшего от Мамонтова на службу в Дирекцию императорских театров. Для Шаляпина Коровин придумал костюм и грим, сильно напоминавший врубелевского Демона [6].

Разговоры о том, что Шаляпин некоторые акты целиком пел на полтона ниже, неверны. Могу смело это утверждать, так как мы сообща обсуждали, что ему петь в тоне и что транспонировать на полтона. К последней мере Шаляпин прибегнул только в двух случаях: в ариозо «Дитя, в объятиях твоих» (первый акт) и в «Не плачь, дитя». Все остальное исполнялось им в тоне оригинала.

По правде говоря, не всем баритонам по плечу пролог. Если откинуть последнее соль-бемоль («Я борьбы хочу»), вся сцена с Ангелом написана Рубинштейном скорее для высокого баса. И тут-то голос Шаляпина как нельзя более подходил для выражения сильных фраз проклятий и ненависти.

В роли Демона Шаляпин поражал передачей лермонтовских стихов. Необычайная слитность его голоса с прекрасной дикцией создавали поистине незабываемое впечатление.

Фигура Демона — Шаляпина с руками, широко распластанными, наподобие крыльев нетопыря, казалась рельефным продолжением скалы, на которую он опирался. С неподвижностью изваяния, стоя над задремавшим Синодалом, декламировал он небольшой монолог-речитатив, придавая своему голосу беспощадную холодность приговора: «Спи, спи, не видать тебе Тамары... Ночная мгла бедой чревата, и враг твой тут как тут!»...

Из певучих арий Демона, конечно, замечательным было шаляпинское исполнение «Не плачь, дитя». А «На воздушном океане» и «Лишь только ночь своим покровом» надо признать как исключительное, из ряда вон выходящее, вдохновенное творчество гениального художника. Не преувеличу, если скажу, что ни один баритон не достигал такого проникновенного пиано, такой чарующей вкрадчивости, какую вкладывал в эти арии Шаляпин. Нельзя забыть органичного замедления на словах «завороженный замолчит...» или бесконечного дыхания на фразе «Сны золотые навевать», с поразительным пианиссимо, конец которого трудно было уловить.

Голос Шаляпина проникал в души слушателей, ибо звук и слово были у него неразрывны, равноценны и выразительны, а потому разнообразны и ярки, как краски на палитре художника. В своем пении Шаляпин был буквально живописцем. Его пение нельзя было только слушать. Его пение надо было, по выражению Н. А. Римского-Корсакова, «звукосозерцать».

В картине перед обителью Демон — Шаляпин не выходил и не выбегал, а «выплывал», освещенный бледно-фиолетовым лучом.

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет!

Полная неподвижность, ни одного жеста, но сколько выражения в каждой фразе, в каждом слове!

Обитель спит!.. Ее окно одно озарено...
И ждет она, и ждет давно...
И я пришел!

Последняя фраза у баритонов обыкновенно не звучит. Некоторые певцы поднимают ее на октаву выше. У Шаляпина она звучала и получала особый, торжественно-утверждающий характер.

С яростью обрушивался Демон на Ангела, охраняющего Тамару: «Она моя. Явился ты, защитник, поздно, и ей, как мне, ты не судья!»... И с фразой «Она моя!» вихревым движением Демон — Шаляпин врывался в монастырь.

Появление Демона — Шаляпина в келье Тамары производило таинственно-зловещее впечатление. Снова полная неподвижность.

Я тот, которому внимала...

Это ариозо шло у Шаляпина с последовательным нарастанием.

«Я бич рабов моих земных... Я враг небес, я зло природы...» — разливался полный, широкий шаляпинский голос.

Клятва Демона, такая сильная и страстная у Лермонтова, не удалась Рубинштейну в музыке. Но неудачу композитора Шаляпин делал незаметной. Горячо, с порывистыми отклонениями от ровного музыкального темпа, соответственно бессмертным словам гениального поэта, со стихийной страстностью выдвигая глубину текстового содержания клятвы, он буквально перерождал бледную здесь музыку.

Выступления Шаляпина в роли Демона в полной мере следует отнести к числу выдающихся событий в истории оперного театра. С точки зрения вокального искусства — это пример мастерского переключения баса в не совсем свойственную ему сферу баритоновой тесситуры.

За полувековой период времени из всех баритонов, выступавших в роли Демона, ни один не поднимался в создании этого образа «духа изгнания» до шаляпинских высот.

При этом в его трактовке роли Демона не было ничего мефистофельского. А ведь так легко было бы актерски повториться или хоть краем позаимствовать у других оперных «чертей», в особенности у бойтовского Мефистофеля, которого Шаляпин изображал столь картинно и скульптурно.

Еще во время одной из своих ранних поездок в Италию, в Миланском театре La Scala, к великому изумлению итальянцев, русский бас вернул к жизни совершенно забытую оперу Арриго Бойто «Мефистофель». В последний же раз «Мефистофель», шедший на Мариинской сцене очень редко, был поставлен уже после революции в бенефис хора [7]. Маргариту исполняла В. И. Павловская, в невероятно короткий срок приготовившая партию и храбро решившаяся выступить в шаляпинском спектакле, а Фауста — К. И. Пиотровский. Оперу готовил Коутс. Но дня за три до спектакля он по болезни был вынужден прервать работу. Тогда ко мне явилась делегация от хора с просьбой продирижировать оперой и тем спасти сбор в сорок тысяч рублей. Отказать товарищам я, конечно, не мог. Спектакль состоялся и даже был повторен в бенефис работников технической части.

Который из Мефистофелей больше удался Шаляпину — Бойто или Гуно? По правде сказать — оба хороши, каждый в своем роде. Шаляпинского Мефистофеля в «Фаусте» Гуно больше знают. Он популярен известными «Куплетами» и «Серенадой», но надо признать, что роль Мефистофеля в опере Бойто по выдержанности стиля, замечательной скульптурности поз, не говоря уже о пении, при-

надлежит к лучшим созданиям таланта Шаляпина. Полуобнаженный, с загримированным телом, едва прикрытым леопардовой шкурой, Шаляпин, держа в правой руке «земной шар», блестяще исполнял полную сарказма «Балладу о мире»...

Не так часто выступал Шаляпин в роли Ивана Сусанина в бессмертной опере Глинки, но выступал всегда замечательно, несмотря на довольно низкую местами тесситуру партии. Сцена в избе — диалог Сусанина с поляками, знаменитое «Страха не страшусь» трактовались артистом с необыкновенной рельефностью и силой. Сильно захватывало зрителя и вызывало настоящие слезы прощание Сусанина с дочерью Антонидой: «Ты не кручинься, дитятко мое». Это изумительное по музыкальной простоте место Шаляпин передавал с несказанной теплотой. Его голос, богатый разнообразием красок, проникал в душу не только слушателей, но даже исполнителей оркестрового сопровождения, в сотый раз игравших эту оперу. Никогда не забуду одного спектакля, который я слушал из оркестра, рядом с первыми скрипками. К горлу подступил комок, глаза увлажнились слезами. Случайно взглянув на скрипачей, я увидел, что их также захватил великий певец. Слезы глотал и дирижировавший Направник.

Невозможно передать словами героизм, глубину и экспрессию, которыми было проникнуто исполнение Шаляпиным сцены в лесу. Каким-то особенным, шаляпинским закрытым звуком начинал он знаменитую фразу «Чуют правду». А в гениальном речитативе, когда Сусанин вспоминает свою семью, Шаляпин, как истый художник, своим голосом и яркой декламацией рисовал образ каждого из покинутых им детей. «Прощайте, дети... прощайте!» И в замершем зрительном зале у потрясенных слушателей проступали новые искренние слезы.

Исполнял Шаляпин партию Сусанина в полном согласии с темпами Направника, за исключением одного места в дуэте с Ваней. Тут, что называется, находила коса на камень. Шаляпин в трактовке этого места исходил из несколько танцевального характера музыки, а Направник, наоборот, считал, что прежде всего это дуэт. Пробовал Шаляпин «подвинуть» дирижера, но Направника переупрямить было трудно. В результате — скандал.

— Раздевай, снимай парик, — кричал Шаляпин портному и парикмахеру. — Не могу я больше петь с этим упрямым стариком.

В этих случаях бежали за Теляковским.

— Федор Иванович, успокойтесь, — урезонивал директор своего друга, который с остервенением рвал с себя прикленную бороду, яростно сбрасывая сусанинскую рубаху и валенки. — Ведь идет спектакль. При чем же здесь публика?

— Не могу, не могу больше с ним петь, — неистовствовал Шаляпин. Еле-еле удавалось Теляковскому успокоить расходившегося певца. Бывали случаи, когда его перехватывали у выхода из театра, возвращали с лестницы, уже одетого в шубу.

Я уже говорил об участии Шаляпина в «Псковитянке». Позднее на мою долю выпало ее возобновление [8], так как Направник, всегда дирижировавший этой оперой, на сей раз отказался от сотрудничества с Шаляпиным.

Как всегда, гастроли Шаляпина были строго распределены, и времени для репетиций было отпущено мало. Возобновить пролог «Боярыня Вера Шелога» не оставалось возможности и приходилось испрашивать разрешение на эту купюру

у вдовы композитора Надежды Николаевны. Выполнить щекотливую миссию взялся главный режиссер И. В. Тартаков, прихвативший меня с собой.

Всю дорогу до Загородного проспекта я испытывал необычайное волнение при мысли, что сейчас буду в доме, где жил и творил великий композитор. Робко, с чувством благоговения, последовал я за Тартаковым в гостиную, куда нас пригласили войти.

Получив согласие на то, что «Псковитянка» пойдет без пролога, мы хотели было удалиться, но Надежда Николаевна несколько продлила наш визит.

— Вы будете дирижировать оперой? — спросила она.

— Да, я.

— Надеюсь, темпы будут нормальные?

— Конечно, Надежда Николаевна. Я хорошо усвоил их и вообще стараюсь придерживаться авторских указаний.

— Однако в «Снегурочке» вы берете чрезмерно быстрые темпы в «Масленице» и в финале оперы, в «Песне Яриле-Солнцу».

Я попытался оправдаться, ссылаясь на указания метронома, выставленные самим Римским-Корсаковым, но это не помогло.

— Все вы, дирижеры, в настоящее время заражены «болезнью скоростей». Даже ваш Направник, и тот ведет «Руслана» со скоростью курьерского поезда.

Не ожидая такого суждения о Направнике, мы невольно переглянулись: маститого дирижера никак нельзя было упрекнуть в увлечении «курьерскими» темпами, в особенности при исполнении опер Глинки, в которых Направник особенно настойчиво требовал широкого пения...

Я уже говорил о том сильном впечатлении, которое произвел на меня Шаляпин из зала, репетируя Грозного в обычном пиджаке. Теперь же мне пришлось вплотную соприкоснуться с этим замечательным художником.

В техническом отношении партия Грозного не представляет для дирижера особенных трудностей, но, чтобы продирижировть Шаляпину, требовалось большое напряжение из-за непрерывного общения с артистом не только по музыкальной линии — это само собой разумеется, но главное — по линии актерского исполнения. Великий мастер сценической паузы, Шаляпин был очень требователен к дирижерам в передаче тонкостей сценического действия.

По этому поводу вспоминается интересный разговор его с дирижером Блуменфельдом.

— Ты, Федя, часто сердишься на нас, дирижеров, за то, что мы недодерживаем или передерживаем твои паузы, — говорил он Шаляпину. — А как же угадать длительность этих пауз?

— Очень просто, — отвечал Шаляпин, — переживи их со мной и попадешь в точку.

Подобное «поучение» пришлось выслушать и мне на одной из репетиций: «Вы, дирижеры, слишком уж заняты вашими кларнетами и фаготами. Конечно, все это нужно: музыкальная часть должна быть на должной высоте, но необходимо также, чтобы дирижер жил одной жизнью со сценой, с нами, актерами».

И Шаляпин был глубоко прав: не один раз в своей работе я с чувством благодарности вспоминал его замечательно полезные и дельные советы.

После Бориса Годунова, лучшего по всеобщему признанию создания актерского гения Шаляпина, роль Грозного в «Псковитянке» можно поставить вторым номером. Да, это было одним из величайших созданий актерского мастерства, несмотря на всю антиисторическую концепцию сюжета оперы и отсюда самой роли Грозного [9]. Вокальная сторона партии Грозного мало выгодна для певца: в ней нет «боевых» арий, нет эффектных монологов. Партия написана в форме мелодического речитатива и в некоторых местах (последняя картина) в невыгодной тесситуре. Слушатель, привыкший к фейерверку куплетов Мефистофеля, песне Галицкого и другим «боевым» ариям, попав на «Псковитянку» с участием Шаляпина, недоумевал, — когда же он запоет «по-настоящему»? Однако, несмотря на все это, Шаляпин захватывал зрителя своим исполнением, зрителя, понимающего и умеющего разобраться в тончайших деталях.

Уже первое молчаливое появление царя, окруженного свитой опричников, во Пскове звучало сильнее и убедительнее любой «трескучей» арии. На белом коне, слегка пригнувшись к шее лошади, испытующим взглядом обводил Грозный — Шаляпин павших ниц псковичей. Для выезда Грозного в театр приводили лошадь из придворных конюшен. Красавец конь, привыкший к смотрам и шуму военных оркестров, был послушен и стоял как вкопанный. Захватывающий момент, незабываемая картина! Под торжественные звуки оркестрового заключения, звона колоколов и грома аплодисментов всего зала занавес поднимался не менее двух-трех раз.

Сильное впечатление сохранилось в моей памяти от сцены приема Грозного в доме псковского наместника князя Токмакова. Богатая гамма чередующихся настроений, то деланного спокойствия, то внезапной вспышки гнева, то снова простого, спокойного тона, держала зрителя в непрерывном напряжении.

Входя в горницу, Грозный — Шаляпин переступал порог одной ногой и останавливался: «Войти, аль нет?» Как бы куражась и испытывая князя Токмакова, произносил он первые фразы. И только после обезоруживающих царя слов: «А где ж, коль не в твоей державе, милость божья и милосердие божье, коль не здесь, в дому слуги царева», — окончательно переступал порог. Поддерживаемый под руки Токмаковым и боярином Матутой, медленно шел Грозный — Шаляпин к приготовленному для него месту.

В этой сцене у Шаляпина была замечательна встреча Грозного с Ольгой, с глазами Ольги, как две капли воды похожими на глаза ее матери — Веры Шелоги.

«Что, что такое? Мати пресвятая, не наважденье ль?» — произносил Грозный — Шаляпин про себя, почти беззвучно, что давало замечательный контраст с фразами, обращенными непосредственно к Ольге: «Ты, княжна, не хочешь со мной поцеловаться? Со мной, со мною-то? Ха-ха-ха-ха...».

Конец картины — диалог с Токмаковым, из которого Грозный узнает, что Ольга дочь «той самой Веры», иначе нельзя характеризовать, как потрясающий. К поразительной игре лица присоединялось редкое шаляпинское умение худеть на глазах зрителя. Его лицо делалось похожим на лицо Ивана Грозного в известной картине Репина. Правая рука с дрожащими, сложенными в крестное знамение пальцами выглядела костлявой, бессильной. «Помяни, о господи, рабу твою

во царствии твоем», — произносил он на фоне пианиссимо двух фаготов, почти шепотом, со слезливой дрожью в голосе. И вдруг маска молитвенного настроения мгновенно слетала: перед зрителем снова был царь. Во весь свой могучий рост вырастал Шаляпин и полным голосом буквально потрясал зал заключительными фразами: «Да престанут все убийства, много крови... Притупим мечи о камени. Псков хранит господь!»

Много прошло времени с тех пор, много утекло воды, но до сего времени вспоминаются эти незабываемые минуты. За пультом меня охватывало огромное чувство волнения, в глубине которого лежала сила художественного воздействия величайшего артиста.

Последний акт оперы — «в царской ставке» — еще менее выгоден для певца и еще более труден для актера. В монолог-рассуждение «Вот обелил я Псков, а девчонка все с ума нейдет», в воспоминание о молодости, в размышление о царстве, в чтение текста из священного писания с глубоким «Ох, тяжко мне» Шаляпин вносил какую-то едва уловимую, неспокойную нотку, показывая, что события в Пскове (встреча с Ольгой и рассказ Токмакова о смерти ее матери Веры Шелоги) не прошли для Грозного бесследно.

Сцена с опричником Вяземским и боярином Матутой — яркий момент проявления настоящего гнева царя — была очень страшна, так жутко звучали фразы: «Вот я помилую тебя» и «Долой с очей!..» Грозный — Шаляпин так гневно бросал вслед убегающему Матуте посох, всегда вонзавшийся в пол сцены, что, по словам исполнителей роли трусливого боярина, они были счастливы, когда сцена оканчивалась благополучно.

В большом диалоге с Ольгой Шаляпин показывал тончайшие переходы от одного настроения к другому. Всю сцену артист вел очень сдержанно и в то же время очень напряженно. Иногда казалось, что вот-вот Грозный не выдержит, привлечет Ольгу себе на грудь и откроет ей правду: я твой отец.

«Скажи мне лучше без утайки, кем чаще — букой аль царем Иваном тебя пугали в детстве», — переходил, однако, Грозный к характерному для него настроению сарказма и злобы.

Необыкновенно сильно проводил Шаляпин финальную сцену оперы над трупом убитой Ольги: здесь был отец. Сила отчаяния, с которой он, почти крича, произносил слова «Безумная!.. Бомелия скорей!», прижимая к груди бездыханный труп дочери на широкой певучей фразе «И я не удержал тебя, бедняжка... Нет, не я твой лиходей...» — вызывала у зрителей слезы.

Весь этот комплекс тончайших нюансов Шаляпин не мог бы выявить так полно, если бы ему не отвечало в тон окружение в лице артистов-партнеров, дирижера и оркестра. Шаляпинское требование к окружающим переживать с ним мельчайшие детали было вполне правильно, в особенности для такого произведения, как «Псковитянка». Правильно требовал Шаляпин от дирижера не замыкаться только в оркестровую и вокальную область, а по-актерски переживать сценическое действие. Только при этих условиях можно было вести эту оперу с гениальным певцом.

Направник назначил меня своим дублером на оперу «Юдифь», а так как она шла только при участии Шаляпина, то главной моей заботой было знать, как он исполняет партию Олоферна.

В сравнительно небольшой по объему роли (в двух актах из пяти) Шаляпин своим актерским талантом и мастерством создавал величественную фигуру ассирийского полководца.

Олоферн Шаляпина был образом стилизованным по гриму, по движениям и по жестам. Приняв за образец ассиро-вавилонские фрески, Шаляпин старался подражать им, держась на сцене в профиль, в особенности в статических моментах. Своей прекрасной фигурой он лепил скульптурные позы.

В образе Олоферна у Шаляпина доминировал мотив деспотической суровости: все пред ним трепетало, ежеминутно ожидая вспышки необузданного гнева, переходящего в звериную ярость (убийство полководца Асфанеза). На пиру в конце четвертого акта, в моменты сильного опьянения и упоения властью, Олоферн — Шаляпин был страшен, когда с криком: «Рабы, собаки, черви, да я их в миг единый сокрушу» — набрасывался с мечом на своих военачальников: со стола летели разбитые чаши, хор в действительной панике прятался под столы.

Обставлялась «Юдифь» лучшими силами: в роли Юдифи попеременно появлялись Ф. В. Литвин, В. И. Куза, Н. С. Ермоленко-Южина и М. Г. Валицкая, в роли Авры — М. А. Славина и Е. И. Збруева, в роли Ахиора — И. В. Ершов и Н. А. Большаков. Оперой всегда дирижировал Направник. Превосходные декорации сына композитора — художника В. А. Серова — и балет в постановке М. М. Фокина содействовали общему прекрасному впечатлению от спектакля.

Получил я как-то вызов на фортепианную репетицию «Юдифи». Кроме Шаляпина, Направника и режиссера Мельникова, никого на репетиции не было. Шла она бесперебойно. Но в четвертом акте Шаляпин обратился к Направнику с просьбой ускорить темп одного места партии Юдифи, дабы сократить паузу молчания у Олоферна.

— Скорее нельзя играть, так как у смычковых инструментов тридцать вторые ноты, — отвечал Направник.

— Чему же тогда скрипачей учили в консерватории, если они не могут играть скорее?

— Всякой скорости бывают пределы, — пояснил Направник.

— Но у меня получается слишком длинная пауза. Что же прикажете в это время мне делать?

Направник ничего не ответил. Наступило молчание. Шаляпин прохаживался по залу.

— Федор Иванович, вам угодно продолжать репетицию? — спокойным голосом нарушил паузу Направник.

— Давай дальше, — кивнул в мою сторону Шаляпин, и репетиция продолжалась.

По окончании репетиции Направник тотчас же ушел.

— Будь на его месте другой, я бы еще покуражился, — бросил Шаляпин вслед ушедшему. — Да, помню, как журил он меня за то, что плохо учил роли, и был прав. Теперь я сам ругаюсь с теми, кто поверхностно готовит свою роль...

Но «и на старуху бывает проруха», говорит русская пословица. На одном из спектаклей в третьем акте, на торжественном приеме Юдифи, Олоферну — Шаляпину изменила память, и он пропел запевку к квинтету на таком воляпюке, что бедная Ермоленко-Южина совершенно растерялась от его реплики.

В 1915 году я вступил в дирижирование «Юдифью»: Направник серьезно и безнадежно заболел. Эту печальную новость узнали мы от Теляковского, который на всякий случай всегда присутствовал на репетициях с участием Шаляпина. Когда Шаляпин завел речь о желательности сокращений в «Юдифи», а я ответил, что без санкции Направника этого делать нельзя, Теляковский, находившийся тут же в уборной Шаляпина, сообщил, что «папа» — так называли Направника — в театр не вернется. Сообщение директора меня, однако, не остановило, и я счел своим долгом доложить Направнику о замыслах Шаляпина.

По телефону больной Направник мне отвечал: «В «Юдифи» достаточно купюр, сделанных самим автором. Чего еще нужно Шаляпину?.. Впрочем, уступите, нам трудно бороться с ними». Кого разумел Направник под «ними» — так и осталось для меня неясным.

На другой день, в условленное время, в девять часов вечера, я был у Шаляпина, чтобы установить новую редакцию «Юдифи».

— А не будет ли сильнее, если Юдифь продекламирует монолог перед убийством Олоферна? Как ты думаешь? — фантазировал Шаляпин. Я отверг это предложение, мотивируя тем, что Ермоленко-Южина не умеет декламировать, да и музыка мало подходит для декламации.

Оперу репетировали в два приема. Для третьего и четвертого актов, в которых участвует Олоферн, уделили полную репетицию, работая не спеша, с многочисленными повторениями. «Воинственную песнь» Олоферна прошли четыре раза, и, к всеобщему удивлению, Шаляпин репетировал необыкновенно терпеливо. После репетиции режиссер Мельников сказал мне, что Шаляпин был очень доволен тем, с каким упорством я добивался от хора и оркестра должного исполнения. Крепко сделанная Направником опера шла хорошо, к всеобщему удовольствию.

Коснусь еще исполнения Ф. И. Шаляпиным опер «Лакме» и «Севильский цирюльник». Роли дона Базилио в «Севильском цирюльнике» и Нилаканты в «Лакме», по моему мнению, нельзя причислить к лучшим созданиям шаляпинского гения. Выступать в роли Нилаканты Шаляпин вообще не любил и не скрывал этого. Знаменитые «Стансы» большею частью исполнял на полтона ниже, что не очень способствовало звучанию его прекрасного голоса: тональность подлинника несравненно выгоднее для певца. Конечно, Шаляпин оставался Шаляпиным во всем, что бы он ни делал. Жрец-фанатик, ненавистник англичан, Нилаканта в исполнении Шаляпина выглядел фигурой весьма убедительной и сильной, временами даже страшной. Речитативы первых двух актов произносились так ярко, что даже затмевали ариозную прелесть «Стансов», на которых, в сущности, и зиждется партия Нилаканты.

«Севильский цирюльник» под управлением А. К. Коутса, при участии Е. А. Бронской, К. И. Пиотровского, М. Н. Каракаша и В. А. Лосского шел прекрасно. Достигнут был хороший ансамбль во всех отношениях, в особенности в сценах с Базилио, к которым Шаляпин приложил свою режиссерскую руку.

Но вдруг на Шаляпина что-то нашло, и в одну из суббот, вечером, накануне воскресного утреннего спектакля, он назначил спевку. Спрашивается — почему Шаляпин, а не Коутс? Ведь если дело касалось музыкальной стороны, то не проще ли было переговорить с дирижером и сообща пригласить артистов на повторную репетицию? Получилось странное положение, странное тем более, что на спевке

дирижировал певец Шаляпин, а дирижер Коутс только присутствовал. В качестве кого? Постороннего наблюдателя? Видя, что музыкой и темпами распоряжается Шаляпин, Коутс покинул спевку. Это еще более раздражило Шаляпина, и в результате главный режиссер Тартаков ночью по телефону от имени директора просил меня заменить Коутса и выручить спектакль.

Легко сказать — выручить спектакль! Хорошо еще, что я был на этой репетиции. Но ведь мало прослушать спевку, чтобы продирижировать в первый раз оперой без репетиции, да еще с раздраженным Шаляпиным. Выяснилось, однако, что мою кандидатуру выдвинул сам Шаляпин, попросивший, чтобы утром до спектакля я заехал к нему на Пермскую улицу о чем-то условиться. Не было печали! По морозу тащиться в такую даль, да еще перед самым спектаклем. Не имея дома партитуры, я ночью полистал клавир и, конечно, спал плохо.

На Пермской улице меня долго не впускали в квартиру. На все мои доводы я слышал один ответ: «Федор Иванович спит, и велено никого не принимать». Наконец я добился своего. Лежа в постели, Шаляпин покуражился, ничего существенного мне не сказал, вообще колеблясь — петь ему спектакль или отказаться?

В театр на всякий случай пригласили запасного артиста, но с некоторым опозданием Шаляпин все же приехал. Спектакль прошел очень гладко. Во втором акте «Клевету» повторили. После спектакля я удостоился от Шаляпина милостивого «спасибо» и приглашения на дом «для уточнения» некоторых мест. Удалось, однако, это только наполовину: в зал, где мы занимались, вошла дочь Шаляпина маленькая Марфинька, и «Севильский цирюльник» был сразу забыт.

При создании образа дона Базилио Шаляпин воспользовался случайной встречей в поезде на юге Франции с неким кюре, с которого и перенял все, вплоть до костюма. Не знаю, но почему-то этот шаляпинский образ не вызывал во мне особенных восторгов. Верно ли передам свою мысль, но дон Базилио Шаляпина казался мне во многом деланным, нарочитым. На мой взгляд, в передаче этой роли Шаляпину не хватало подлинной комедийности, несмотря на то, что он применял разные трюки, вроде прыжков через суфлерскую будку, жестов, не совсем приличных на серьезной оперной сцене, и разных отсебятин, вызывавших среди артистов смех, мешавший нормальному течению музыкального исполнения. Так, в одном спектакле был скомкан квартет только по вине Шаляпина. Я был очень расстроен, тем более, что в этот вечер «Севильского цирюльника» слушал С. В. Рахманинов.

Выступление Шаляпина в «Севильском цирюльнике» не обошлось без скандала. Как-то М. Н. Каракаш малость погрешил в квартете второго акта, несколько поторопившись со вступлением на словах «Смотрите, Бартоло стоит, как статуя», что, однако, не внесло разлада в ансамбль. Но Шаляпин, сам проваливший однажды этот квартет в Москве, не сдержался и на весь зал громко закричал:

— С вами петь невозможно, ритма нет.

Можно себе представить, какое тяжелое впечатление на всех произвела эта выходка! Оскорбленный Каракаш заявил, что не может продолжать спектакль, и его заменил Тартаков. После этого прошло порядочно времени, пока удалось примирить враждующих.

Нельзя обойти молчанием еще одно создание таланта Шаляпина — его Дон Кихота в одноименной опере Массне, поставленной в Москве в сезон 1910/11 года[10], у нас же в Мариинском театре — уже после революции, причем ставил спектакль сам Шаляпин, дирижировал — А. Б. Хессин, а прекрасным партнером Шаляпина был талантливый певец-актер П. М. Журавленко в роли Санчо Пансы.

После воскрешения итальянского «Мефистофеля» Бойто наш же русский бас Шаляпин дал сценическую жизнь довольно банальной по музыке французской опере Массне. Образ странствующего рыцаря был искусно разработан с внешней стороны. Просто не верилось, что это Шаляпин с его могучей фигурой. Куда-то исчезло мощное тело. Какими-то волшебными средствами было преображено круглое русское лицо. Просто поразительно! А замечательное «кантабиле» в серенаде! А угасающий голос умирающего рыцаря! А весь его необычайно трогательный образ! Да, изумительно был создан им классический рыцарь Печального Образа.

В 1913 году на очередные гастроли русской оперы за границей — в Париже и Лондоне — С. П. Дягилев пригласил хор Мариинского театра. Делегация от хора, возглавляемая хористом А. Ф. Вишневским, явилась к Дягилеву с просьбой пригласить меня участвовать в поездке в качестве хормейстера, мотивируя свое ходатайство тем, что «если будет Похитонов, все будет в порядке, тихо и спокойно». Дягилев попросил меня заехать для переговоров.

— Я сам не решился бы предложить вам ехать за границу в роли хормейстера, зная, что вы дирижер, но ваш хор настаивает на этом, и, если вы согласны, я буду очень рад.

Я согласился: перспектива попутешествовать, да еще в приятной компании товарищей по театру — Е. Ф. Петренко, Е. Н. Николаевой, П. З. Андреева и самого Ф. И. Шаляпина — была заманчивой.

В один из апрельских вечеров в квартире Шаляпина на Никольской площади было назначено совещание: нужно было установить редакцию «Хованщины» для исполнения за границей.

В совещании участвовали Ф. М. Блуменфельд, Э. А. Купер, С. П. Дягилев и я. Дягилев изложил план исполнения оперы. В первом акте был введен хор народа у «столбика», в третьем — сцена стрельца Кузьки с хором. Это были новшества, взятые из первоначальной редакции оперы и инструментованные французским композитором Морисом Равелем. Финал оперы — горение на костре — был сделан Игорем Стравинским без Преображенского марша. Дягилев поднял вопрос об арии Шакловитого, которую считал более уместной в устах Досифея, чем «архиплута», как сам Мусоргский характеризовал Шакловитого. С этим мнением нельзя не согласиться. К сожалению Шаляпин дав Дягилеву обещание спеть эту арию за границей, не выполнил его, и ария попросту была выпущена.

К концу весеннего сезона новая редакция «Хованщины» была приготовлена (за исключением финала), «Борис Годунов» повторен, и с хором Мариинского театра мы выехали. Поездка была организована солидно. Ехали мы с удобствами, в мягких вагонах.

Париж, этот громадный муравейник, с разнообразной уличной жизнью, с живописной толпой, с какой-то особенной свободой в движениях, присущей, пожалуй, только парижанам, шумный и довольно грязный, произвел сильное впечатление.

Сразу же приступили к репетициям в новом театре Астрюка на авеню Монтень. Для усиления русского хора в большом выходе Хованского и в сцене коронации в «Борисе Годунове» Дягилев пригласил французов. Выходило довольно забавно, когда французы старательно выговаривали по-русски: «слява», «лэбэдью» или «царь нашь батьюшка».

Ставил спектакли режиссер А. А. Санин, большой мастер массовых сцен. Обладая превосходной памятью, Санин быстро заучил имена и отчества артистов хора, и если ему нужно было сделать то или иное указание, он обращался не иначе, как: «дорогая Александра Васильевна», «дорогой Дмитрий Трофимович»... Можно было заранее сказать, что указание будет выполнено со всей тщательностью. С французами он объяснялся на их родном языке, которым владел довольно свободно, и это тоже облегчало работу.

Успех опер «Борис Годунов» и «Хованщина» в Париже Шаляпин делил с хором. Исполнение нашим хором этих опер вызывало такое восхищение парижан, что молитва стрельцов из «Хованщины» на спектаклях повторялась по три раза, а в концертах всегда бисировалась. Особенно поражало французских хормейстеров то обстоятельство, что я не помогал хору дирижированием из кулис.

— Как это возможно, — спрашивали французы, — что ваш хор, даже при таком обилии движений, поет так ритмично?

Я объяснил, что в русских оперных театрах хор, вышедший на сцену, поступает в ведение дирижера, ведущего спектакль, а хормейстер ограничивается только наблюдением.

Хуже обстояло дело с оркестром. Театр Астрюка не имел постоянного оркестра, и часто бывало, что на очередную репетицию приходили новые музыканты, посылаемые союзом оркестрантов. Нелегко было Куперу работать в таких условиях. Раз прислали таких тромбонистов, что Купер не выдержал и бросил по их адресу весьма нелестное сравнение: «Что это за игра? Что за звуки? Ведь это какой-то собачий лай!»

Хочу рассказать об одном парижском эпизоде, в котором Шаляпин лишний раз проявил свою необычайную актерскую талантливость. Шел «Борис». В последнем акте, перед сценой смерти, у закулисного входа в Грановитую палату появился Шаляпин в гриме, предвещавшем скорую кончину царя. Увидя меня, он лукаво улыбнулся, прищурился и начал выпытывать: «Ну, старик, рассказывай, как ты в Париже время проводишь? Где побывал, что видел? Признавайся уж, чего греха таить!»

Надо было видеть выражение его лица с хитро прищуренными глазами, совершенно не соответствующее подготовке к тяжелой, полной скорби и страдания сцене. Шаляпин настолько заразил меня своей веселостью, что оба мы стали смеяться. Но Шаляпин не забыл, что находится на сцене, что идет спектакль, что он — царь Борис. Внезапно, с молниеносной быстротой, лицо его исказилось страхом. Передо мной был уже другой человек. С воплем «чур, чур», ловко открыв за спиной дверь, Шаляпин, пятясь, вышел на сцену. Это изумительное по своей внезапности «переключение» по-настоящему — не скрою — ударило по нервам...

Перед закрытием «русского сезона» в Париже был устроен дневной банкет. В просторной декорационной мастерской театра собрались оба хора — русский и французский. Было приготовлено угощение на французский манер — шампан-

ское, бисквиты и разные сладости. Были произнесены приличествующие моменту тосты. В заключение выступил Шаляпин с речью на французском языке. Когда он сказал о том, что в России существует обычай, выражая пожелания здоровья и долголетия, петь особую небольшую песню, я, предупрежденный заранее, вскочил на стол, задал тон, и русский хор грянул «Большое многолетие». Трудно описать, что произошло: французы пришли в неистовый восторг, топали ногами и так кричали «бис», что пришлось «Многолетие» повторить три раза. Торжество закончилось пением «Марсельезы»[11]. После банкета оба хора, артисты во главе с Шаляпиным, дирижер Купер, французские хормейстеры и я сфотографировались общей группой на крыше театра, на фоне Эйфелевой башни.

Из Парижа наша труппа двинулась в Лондон [12]. Моим первым, вполне естественным желанием было познакомиться с театром Дрюри Лейн, где нам предстояло играть. Как я узнал, в этом театре в 1814 году дебютировал знаменитый английский трагик Эдмунд Кин в роли Шейлока, положившей начало его блестящей артистической карьере. И мне показалось, что театр с темно-зеленой обшивкой зрительного зала сохранил еще какой-то запах старины.

Начались оркестровые корректурные репетиции. После парижских неприятностей со сборным, постоянно меняющимся составом Купер отдыхал. Состоявший в большинстве из молодых людей, оркестр был на редкость дисциплинированным. Если кто-нибудь из музыкантов вынуждал дирижера несколько раз повторять одно и то же место, по рядам оркестрантов пробегало непередаваемое словами цыканье по адресу виновного. Строй оркестра был безукоризнен. Не успели мы оглянуться, как одна за другой были готовы к общим репетициям все три оперы — «Хованщина», «Борис Годунов» и «Псковитянка».

В Лондоне, как и в Париже, Шаляпин редко появлялся в театре. Но «Псковитянку» надо было репетировать полностью, так как большинство артистов, занятых в этой опере, никогда в ней не выступало: Ольгу исполняла М. И. Бриан, Михайла Тучу — москвич В. П. Дамаев, князя Юрия Токмакова — П. З. Андреев, Власьевну — Е. Ф. Петренко. На сцене небольшого кинотеатра, предоставленного нам для черновых репетиций, в назначенный час собрались все участники, кроме Шаляпина. Санин воспользовался его отсутствием и прошел сцены, предшествующие въезду Грозного во Псков. Наконец появился и Шаляпин, чем-то недовольный, злой. Как водилось за Шаляпиным в таких случаях, репетировать он начал в «полсвиста», придираясь к мелочам. Сперва вступил в спор с Купером, доказывая, что одно место надо дирижировать на три, а не на шесть, а затем сцепился с П. З. Андреевым. Достаточно было Андрееву обратиться к нему с очень дельным вопросом насчет сценического положения в диалоге Грозного с Токмаковым, как Шаляпин рассердился: «Что это такое? Все покажи да все расскажи...». Он встал и начал ходить по сцене. Репетиция остановилась. Вдруг его внимание привлекли стулья, вставленные один в другой, по четыре штуки. Шаляпин решил развлечься и попробовал одной рукой поднять все четыре стула. Как, однако, он ни старался, стулья валились набок. Пришлось один вынуть, и только тогда стулья были подняты. Каково же было общее изумление, когда, подражая походке Шаляпина, следом за ним, молча подошел Андреев, прибавил к четырем еще столько же и сразу легко «выжал» все восемь. Но в особенности был потрясен Шаляпин, буквально открывший рот при виде необычайного зрелища. Выдержав

небольшую паузу, Шаляпин обратился к Куперу: «Давайте продолжать». И репетиция закончилась вполне мирно.

Лондонский сезон подходил к концу, когда совершенно неожиданно я получил приглашение явиться к Шаляпину. Придя, я застал у него вокальный квартет в составе М. М. Чупрынникова, Н. М. Сафонова и братьев Кедровых. Как выяснилось, мы были приглашены для граммофонной записи на фабрике «Пишущий амур». Прибыв на фабрику, Шаляпин потребовал содовой воды и отдельную комнату, в которой пропел несколько гамм и арпеджий для распевки. Почти не репетируя, начали запись. К моему изумлению, техник записи каждый раз сообщал об удаче.

Ф. И. Шаляпин оставался на русской оперной сцене до 1922 года, причем в первые годы революции являлся художественным руководителем бывш. Мариинского театра в качестве председателя вновь организованного художественного совета [13]. Одним из первых мероприятий Шаляпина на этом посту было приглашение в театр двух новых дирижеров — А. М. Пазовского и М. М. Голинкина, до того работавших в опере Народного дома. Голинкин уже успел продебютировать в «Русалке», когда возник вопрос о том, кто будет дирижировать «Русланом»: Коутс или Голинкин? Оба не хотели уступить этого спектакля, так как дирижирование «Русланом» считалось прерогативой главного дирижера. Вопрос этот не был разрешен до... трех часов дня очередного спектакля. Доложили Шаляпину, проходившему с А. И. Поповой-Журавленко партию Эммы из «Хованщины». Не долго думая, Шаляпин решил: «Спорят, не могут поделить оперу? Ну, так они и не будут дирижировать». И, обратившись ко мне, сказал: «Доня, прошу тебя, проведи сегодня «Руслана».

После революции на мою долю выпала работа с Шаляпиным по возобновлению «Моцарта и Сальери» с участием К. И. Пиотровского, талантливого артиста и певца, с которым Шаляпин лично проходил роли Фауста и Моцарта. Работа шла очень спокойно и дружно. По крайней мере я не помню, чтобы Шаляпин когда-нибудь вышел из себя. На одном из занятий он, прервав пение, сказал мне: «Знаешь, Доня, с кем я проходил роль Сальери? С Сережей Рахманиновым. Это было в Москве, когда я служил у Саввы Ивановича Мамонтова. И придирался же ко мне Рахманинов за малейшую неточность!»

Не миновал меня и «Борис Годунов». Чем был недоволен Шаляпин — не знаю, но только однажды он увел меня в директорскую ложу, запер двери и стал усердно просить продирижировать «Борисом».

— Но я никогда не дирижировал этой оперой, и тем более с вами, да еще без репетиции, — попробовал я увильнуть.

— А ты что ж, не знаешь, как я пою Бориса? — задал мне Шаляпин коварный вопрос.

— Знаю, — честно ответил я, — но в «Борисе» кроме вашей партии есть еще и другие трудности.

— Ну так что ж? Спектакль идет завтра, просмотри, есть еще время.

Видно, крепко засело в нем желание переменить дирижера. Через полчаса, подумав и взвесив все, я согласился. На беду, в тот же день к вечеру я почувствовал, что заболеваю гриппом. Вот, казалось бы, прекрасный повод для отказа, но я твердо решил дирижировать.

О том, как исполнял Шаляпин роль Бориса, нельзя рассказать в нескольких словах. На эту тему можно написать целое исследование. Но и оно не даст исчерпывающего представления о замечательном, исключительном создании его актерского гения. Скажу одно: оперный «Борис Годунов», сочетавший пушкинский текст с музыкой Мусоргского, гениальной игрой Шаляпина и превосходными декорациями Головина, по справедливости занял почетное место среди золотого фонда оперных спектаклей бывш. Мариинского театра.

На торжественном спектакле-концерте в Александринском театре пришлось мне дирижировать сценой в корчме из «Бориса Годунова» с участием Шаляпина в партии Варлаама. С трудом втиснулись мы с частью оркестра в узкое помещение оркестровой ямы драматического театра. Удобств никаких, теснота; а тут еще Шаляпин в новой для меня роли. Но все прошло, сверх ожидания, хорошо. Шаляпин лишний раз продемонстрировал необычайную гибкость своего громадного дарования. От царя Бориса до бродяги монаха Варлаама! Какая колоссальная дистанция! Без шаржа и погони за дешевым эффектом, слегка пританцовывая в песне «Как во городе то было, во Казани», Шаляпин по гриму и ухваткам создал незабываемую фигуру беглого монаха. Недурно подыгрывал Шаляпину И. Г. Дворищин в роли Мисаила.

Опустевший в результате «изгнания французов» бывш. Михайловский театр решено было использовать после революции для оперных спектаклей [14]. До образования собственных хора и оркестра спектакли в этом театре давались при участии бывшего придворного оркестра и хора ГАТОБа. Под моим управлением здесь прошли оперы «Ромео и Джульетта», «Севильский цирюльник» и «Мадам Баттерфляй». Кроме того, я дирижировал «Евгением Онегиным» на официальном открытии театра. В дальнейшем я должен был вести оперетту «Птички певчие»[15] и уже начал репетиции, когда неожиданно Шаляпин потребовал меня в бывш. Мариинский театр дирижировать «Русалкой». Не скажу, чтобы это меня обрадовало: работать с Шаляпиным было очень интересно, но, надо признаться, и тяжеловато. И действительно, на единственной оркестровой репетиции произошли неприятности.

Уже дошли до пляски с хором, как вдруг раздался грозный голос Шаляпина: «А где же Саша Орлов? Почему его нет на репетиции? Репетиция отменяется». Все разошлись. Я был лишен единственной оркестровой репетиции. По счастью, я знал все «подводные камни» шаляпинской интерпретации партии Мельника.

В другой раз Шаляпин попробовал налететь на меня уже на самом спектакле. В дуэте с Князем — Н. А. Большаковым Шаляпин начал выходить из себя. Что было причиной гнева — никто не мог понять. В антракте Шгляпин с блестящими от гнева глазами ворвался в режиссерскую при сцене и довольно резко обратился ко мне с вопросом: «Почему мы в дуэте были не вместе?»

— Не знаю, вероятно, потому, что вы, Федор Иванович, несколько запоздали со вступлением. Николай Аркадьевич пел верно, — как мог храбрее ответил я.

Шаляпин ничего не сказал, повернулся и прошел в свою уборную. Через минуту прибежал испуганный Исай Дворищин: «Федор Иванович очень зол». Дворищин сообщил, что Шаляпин разбил при этом вдребезги о гримировальный стол чудесный гребень. Да, не любил Шаляпин признаваться в своих ошибках, ох как не любил!

На одном из следующих спектаклей «налетел» на Шаляпина уж я сам, и все-таки он не признал себя виновным.

— Федор Иванович, вы отменили авторское più mosso? — спрашиваю его.

— Какое più mosso?

— Да на словах: «Ай да князь, наш благодетель». Ведь я чуть не убежал от вас.

— Ничего я не отменял, пел как всегда.

Напрасный труд было доказывать Шаляпину его ошибку!

Одной из сильнейших в его репертуаре была роль Мельника. И не только сценой сумасшествия покорял он аудиторию: весь первый акт был подлинным шедевром актерского мастерства.

Я был дирижером того злополучного спектакля «Юдифь» 13 декабря 1918 года, когда, выступая не совсем здоровым, Шаляпин неожиданно потребовал пропустить «Воинственную песнь». Пробовали уговорить его не делать этой купюры, так как публика ждет всем известного номера. Ничего, однако, не вышло, и пришлось пойти на риск. Спешно отметили в оркестровых партиях купюру, и все прошло бы благополучно, если бы чей-то предательский голос из публики ясно и громко не произнес: «Воинственную песнь!» Эта нарочитая обструкция бывшему «солисту его величества» тотчас же была подхвачена несколькими голосами. Шаляпин остановился, остановился и спектакль. Провокация, пущенная частью зрительного зала, уже сделала свое дело, и крики «Воинственную песнь!» продолжались с нарастающей силой. Повернувшись лицом в зрительный зал, Шаляпин жестом остановил кричавших и вступил в переговоры с публикой: не всегда, мол, артист бывает в голосе, приходится иногда и пожертвовать каким-нибудь номером, и так далее... Но назойливый голос опять прокричал: «Воинственную песнь!» Тогда в неописуемом озлоблении Шаляпин запел дальше, совершенно не считаясь ни с установленными темпáми, ни с техническими возможностями оркестра. Это была какая-то дикая скачка. Когда он с криком «Юдифь, Юдифь!» наконец грохнулся на пол, одновременно с сильным аккордом, по оркестру пронесся вздох облегчения. Дальше исполнение оперы вошло в нормальное русло. Долго буду помнить я этот спектакль!

Последнее длительное общение мое с Шаляпиным было связано с работой по постановке оперы А. Н. Серова «Вражья сила». Шаляпин превосходно воспроизводил резко отрицательный тип Еремки, этого пьяницы, наводчика, а если хорошо заплатят, то и убийцы [16]. Лучшими моментами в исполнении Шаляпиным роли Еремки были известная «Масленица», совращение слабовольного купца Петра на убийство жены Даши и мимическая сцена на гулянке, где Шаляпин неподражаемо приплясывал, под конец «заворачивая» в питейный дом. Опера шла в прекрасных декорациях художника Б. М. Кустодиева. И все же от работы над «Вражьей силой» сохранилось у меня неприятное, тяжелое воспоминание. Помучил Шаляпин и меня, в чем, впрочем, признался после премьеры и даже просил прощения.

В первые годы революции Шаляпин давал концерты в Мариинском театре, всегда привлекавшие массу слушателей. В программу входили преимущественно произведения камерного репертуара. Для начала шло «Сомнение» Глинки, которое Шаляпин любил исполнять в сопровождении виолончелиста Е. В. Вольф-Израэля и пел с глубоким проникновением и страстью. Любимым романсом Шаляпина был

«Расстались гордо мы» Даргомыжского. В этом небольшом лирическом произведении голос Шаляпина приобретал необыкновенную мягкость, эластичность, не свойственную басам. Я уже говорил, как мастерски исполнялся Шаляпиным «Старый капрал» — чудесная вокальная инсценировка эпизода расстрела старого вояки. Трудно было себе представить более глубокую передачу и «Забытого» Мусоргского и «Двойника» Шуберта. С широкой волной звучания пел Шаляпин русские песни в гармонизации Вячеслава Каратыгина и известный романс Малашкина «О, если б мог выразить в звуке». Торжественный «Пророк» Римского-Корсакова в последней строфе — «Восстань, пророк, и виждь, и внемли...» — звучал в исполнении Шаляпина как настоящая басовая стихия, как могучий колокол.

На смену певучим широким драматическим вещам Шаляпин пел легкие комические вещи: «Семинариста» и «Блоху» Мусоргского, «Червяка», «Мельника» и «Титулярного советника» Даргомыжского, «На мельнице» Шуберта. Легко, шутя, как бы играя, рисовал и рассказывал Шаляпин забавные истории бурсака, чиновника, кутилы-мельника, был едко-сатиричным в «Песне о блохе»...

Трудна была роль аккомпаниатора на его концертах. Нелегко было угождать его капризам и настроению, менявшемуся, как наша северная погода. А уж если бывал он не в голосе — просто беда: начинались замены вещей, накануне прорепетированных, неудовольствия и громко выражаемые упреки. Зная натуру Шаляпина, многие прекрасные мастера аккомпанемента избегали выступлений с ним, не желая быть опозоренными перед публикой. Из трех концертов, в которых мне довелось выступать с ним, два прошли вполне благополучно; на третьем Шаляпин выступал не в полном порядке своих вокальных средств, и на мою голову незаслуженно полетели упреки. После концерта я выслушал не одно выражение сочувствия от слушателей. На этом мое общение с ним кончилось. Вскоре Шаляпин выехал за границу.

Сила артистического воздействия на зрителя, достигнутая Ф. И. Шаляпиным, была плодом не одного только таланта, которым так щедро был он наделен от природы, но и результатом громадной работы над собой. Не все давалось ему с той легкостью и простотой, которые демонстрировал он со сцены, олицетворяя многочисленных и необычайно разнообразных «чертей, злодеев и царей», как однажды с двусмысленной простотой суммировал он свои роли в ответ на вопрос одного высокопоставленного лица. У Шаляпина выходило все просто, но эта простота и естественность достигались мучительным, полным сомнений, порой до потери веры в себя творческим процессом. Поставив себе правилом доводить работу над ролью до конца, Шаляпин полагался только на сознательное творческое усилие. Выносив образ под сердцем, он затем чутко следил за собой, добиваясь правды, одной лишь правды, не только в переживаниях изображаемого им героя, в интонации, в правильной окраске звука, в костюме, гриме, жесте, мимике, но и в общем сценическом окружении — в декорациях, освещении, а главное — в соответствующем поведении партнеров. Поэтому его труд был чрезвычайно поучителен, в особенности для молодых певцов, получавших превосходные уроки сценического искусства и приобщавшихся к той сокровищнице художественно-артистического творчества, носителем которой был этот певец-актер.

И каким бы ни было поведение Шаляпина вне сцены, все это заслоняется непревзойденной творческой гениальностью великого русского художника.

АЛЕКСАНДР СЕРЕБРОВ

ДЕМОН

I

— С Федором опять что-то неладно. Зовет меня к себе, — сказал Горький, прочитав шаляпинскую записку. — Хотите поехать со мной? Не беда, что незнакомы... Познакомитесь. Стоит поглядеть. Великолепная фигура! Русский богатырь Васька Буслаев... Сто лет такого не увидите...

Шаляпин лежал на просторной тахте — под стать его огромному росту — среди кучи разноцветных подушек, в пестром шелковом халате, на ногах туфли с загнутыми острыми носами. Шея закутана красным гарусным платком. Персидский ковер с тахты закинут на стену, на ней кривые сабли, ятаганы, пистолеты, шлемы и восточные музыкальные инструменты. Все вещи изукрашены золотыми насечками, перламутром, драгоценными камнями.

Распахнутый халат, широкие рукава обнажают богатырское тело с розовой нежной кожей...

...Половецкий хан Кончак принимает в своем шатре данников... Вот только лицо из другой оперы: простецкое, белобрысое, с белыми ресницами и водянистыми глазами. В широком вырезе ноздрей есть что-то действительно буслаевское — удалое, разбойничье... В гневе этот человек неудержим и страшен.

Он тяжело дышит через нос, кашляет и время от времени пробует петь вокализы:

— И-а-хрры-у!.. И-а-хрры-у!.. Алексей... слышишь? — хрипит он, морща с надсадой лицо. — Разве же это голос?.. Ослиный рев... Разве я могу с таким горлом петь спектакль? Иола! — зовет он жену, которой нет в комнате. — Пошли сказать в театр, что петь не буду... Отменить спектакль!.. Иола! Куда вы все попрятались?.. В чем дело?.. Я еще не сумасшедший... Ио-ла!..

Никто не отзывался. Дом словно вымер.

Горький сидит на краешке тахты. У него вид врача, который и рад бы помочь опасному больному, да не знает — чем.

— Федор... ты того... погоди... Может быть, еще и обойдется? Главное, не волнуйся и не капризничай...

— Я — капризничаю?.. Что я — институтка?.. Тенор? Разве не слышишь? И снова:

— И-а-ххы-у!.. И-а-ххы-у!.. — но уже без буквы «рр».

Горький уловил это сокращение алфавита, улыбнулся в усы.

— Вот что, друг, — говорит он повелительно, — ты это брось... Никакого ларингита у тебя нет... Все это ты выдумал...

— То есть как это — выдумал?

— Вот так и выдумал... Вчера у тебя голос был?

— Ну... был... — говорит Шаляпин неуверенно.

— Сегодня утром — был?

— Был.

— Горло не болит?

Больной помял пальцами гланды.

— Кажется... не болит...

— Вот видишь... Сам посуди — куда твоему голосу из тебя деваться?.. Ищи!.. Загнал его со страху в пятки и разводишь истерику... Чучело... мордовское!..

Лицо у Шаляпина меняется толчками, как перекидные картинки в альбоме: гримаса раздражения, потом — обида на недоверие, потом — упрямство, сконфуженность и вдруг — во все лицо — улыбка и успокоение, как у капризного ребенка, которого мать взяла на руки.

Он хватает Горького за шею и валит к себе на подушки.

— Чертушко!.. Эскулап!..

Мне странно видеть, как эти два знаменитых человека, словно мальчишки, возятся на тахте, тузят друг друга кулаками, хохочут.

Горький подымается красный, закидывает пятерней длинные волосы, кашляет.

— А кашляешь ты все-таки бездарно, — говорит он Шаляпину, — у меня поучись!

Шаляпин приподнялся на подушках, вобрал в себя полкомнаты воздуха и с шумом, как кузнечный мех, выбросил его обратно.

— И откуда ты знаешь, как обращаться с актерами?.. Антрепренером как будто еще не был... — говорит он удивленно. — Верно, угадал... От страха... Чего греха таить — боюсь, ох боюсь, Алексей... Никогда в жизни, кажется, так не боялся. Вторые сутки есть не могу. Голос пропал. Ты не думай — я не притворяюсь... Пропал голос... Опираю на диафрагму — не стоит... пускаю в маску — нейдет... Хоть плачь! Чертова профессия!.. С каждой ролью такая мука... Женщинам, поди, легче рожать... А сегодня — особенно. Впрочем — ты ведь знаешь — в первый раз пою Демона. Мой бенефис... В театре — вся Москва. Понимаешь ли — Демон!

Он по-театральному, полуоткрытой ладонью, простер руку.

— Лермонтов!.. Это потруднее Мефистофеля. Мефистофель — еще человек, а этот — вольный сын эфира... По земле ходить не умеет — летает! Понимаешь? Вот, погляди-ка...

Шаляпин привстал с тахты, сдернул с шеи платок, сделал какое-то неуловимое движение плечами, и я увидел чудо: вместо белобрысого вятича на разводах восточного ковра возникло жуткое существо из надземного мира: трагическое лицо с сумасшедшим изломом бровей, выпуклые глаза без зрачков, из них фосфорический свет, длинные, не по-человечески вывернутые в локтях руки надломились над головой, как два крыла... Сейчас поднимется и полетит...

Виденье мелькнуло и скрылось, оставив во мне чувство жути и озноба.

На тахте опять сидел в шелковом халате актер незначительной наружности, и только в глазах все еще мерцали, угасая, зеленые искорки... В могучем торсе подрагивали растревоженные мускулы.

— Ну, как?.. Похож?..

Горький мигал глазами, как будто невзначай взглянул на солнце.

— Знаешь, Федор!.. Эт-то... — он сжал и поднял кулак, не в силах вымолвить последнее страшное слово, какое можно сказать о человеке: «Это — гениально!»

Шаляпин понял, что хотел сказать Горький, и заговорил быстро, возбужденно,

— Я задумал... понимаешь... не сатана... нет, а этакий Люцифер, что ли? Ты видел ночью грозу?.. На Кавказе?.. Молния и тьма... в горах!.. Романтика... Революция!.. Жутко и хочется плакать от счастья... Давно его задумал, еще в Тифлисе... Когда был молодой... С тех пор сколько лет не дает мне покоя. Лягу спать, закрою глаза, и вдруг откуда-то... подымается... Стоит в воздухе и глядит на меня глазищами... А у меня бессонница. Веронал принимаю... Измучил... больше не могу... Отдам его сегодня — и баста!.. Будет легче...

Он зажмурился, как бы еще раз внутренне вглядываясь в своего мучителя. Потом открыл глаза и поскреб пятерней в затылке: деревенский парень — перед тем как жениться.

— А не хочется все-таки отдавать-то... Жалко... Вб какой кусище от себя отрываю.., Было бы кому?.. А то — этим бездельникам... публике... критикам... На рас-терзанье!

Он вдруг разъярился, рванул себя за грудь.

— Нате!.. Жрите!!

Горький так весь и подался ему навстречу, но сейчас же себя одернул.

— Мне кажется, ты преувеличиваешь... Публика тебя любит...

— Тебе хорошо говорить: преувеличиваешь! Умрешь, от тебя книги останутся, а от меня что останется?.. Газетные сплетни... Скандалист!.. Стя-жа-тель!.. Только и всего... А иногда я такое в себе чувствую, что подняться бы мне на какой-нибудь твердый предмет... вроде луны... и запеть бы оттуда на всю вселенную, да так... чтобы... звезды плакали!

Он вскочил с тахты и размахнулся во всю свою ширь, и от этого размаха у меня всхлипнуло сердце... Так вот он каков — русский богатырь Василий Буслаев!..

— Эх, Алексей, — воскликнул Шаляпин в упоении, — ведь только нас двое, и есть на свете!.. Ты да я!

— Ну, я тут ни при чем... — ответил Горький хмурясь.

— Неправда! Не прикидывайся святошей... Знаю я тебя, гордыня сатанинская. Недаром взял у тебя кой-что для Демона... Приходи — увидишь.

То, что Горький не понял и не принял его восторга, обидело Шаляпина. Он опять лег на тахту и погас. Его лицо обмякло, пошло морщинами. Помолчали.

— Это кто с тобой? — шепотом спросил Шаляпин, указывая на меня глазами.

Я сидел в углу, делая вид, будто рассматриваю иллюстрированный журнал.

— Не из газетчиков?.. Ага... Ну это дело другое... Не люблю я этих ищеек. Врут на меня, как на покойника... Шаляпин — то, Шаляпин — это... Пять тысяч за концерт... Рубинштейна искалечил... Партию Демона на два тона транспонирую... А публика — валом валит. Билеты нарасхват... Из-за кого? Из-за Рубинштейна?.. Великая княгиня Елизавета Федоровна саморучный рисунок прислала для Демона... Рисунок — дрянь, а не воспользуюсь — обидится... Прошу тебя, сочини для нее, пожалуйста, какое-нибудь вежливое письмо... Ты — писатель, а я не умею...

Он взглянул на Горького. Тот недоброжелательно отвернулся.

— А впрочем, черт с ней, с великой княгиней!

Чувствуя, что его похвальба Горькому не по душе, Шаляпин опять замолчал, запахнул халат, перестраиваясь на новый лад.

Горький разглядывал висевшее на стене оружие...

— Заржавеет оно у тебя... Надо салом смазать.

Перестройка закончилась. Хлебосольный хозяин с улыбкой приглашал дорогого гостя к стоящему у тахты столику, где был сервирован завтрак.

— Хотя бы винца выпей. Неплохое... Кло-де-Вужо... Барон Стюарт благодетельствует... Ты ведь, кажется, любишь бургундское?

Он старался задобрить непреклонного гостя.

— Я тебе ложу послал на сегодня... Получил? Приходи обязательно. Друзей приведи... Ванечку Бунина, Андреева... Кого хочешь... И вы приходите! (Пригласительный жест в мою сторону.) Увижу вас в ложе не так будет страшно — свои!

Вспомнив о спектакле, он снова омрачился. Покрякал, пробуя голос, помычал в нос: «Ми-а-ма!» Прислушался и, видимо, остался доволен. Сказал с нежностью:

— Спасибо, друг, что приехал... Прости, оторвал я тебя от твоих дел. Очень захотелось повидать... Ослаб я духом... И не сердись ты на меня... на дурака... Болтаю много лишнего... Дай я тебя поцелую!

Они обнялись, оба растроганные до слез.

— Значит — бунт?.. Революция?.. — сказал Горький, пожимая Шаляпину руку.

— Попробую! Только не желай мне успеха — я суеверный. Приходите в антракте за кулисы. Жду.

Мы попрощались.

— Ну, господи, благослови!

Шаляпин размашисто, по-мужицки, перекрестился и сбросил с тахты ноги в восточных туфлях с загнутыми передками. В прихожей нам было слышно, как на весь дом загремел его бас:

— Ио-ла!.. Ванна готова?.. Вста-ю!

II

Многоярусная, раззолоченная громада Большого театра показалась мне в этот вечер особенно великолепной. Сверкающая люстра на потолке, затканная хрусталем, и бронзовые шестисвечники по карнизам лож давали все вместе так много света, что от него щурились глаза и гудело в ушах.

Из ложи, где я сидел, виден был весь театр, как в панораме. Внизу, в проходах партера, суетились опоздавшие зрители, разыскивая свои места среди волнообразно спускающихся к оркестру кресел: сюртуки, смокинги, мундиры, проборы, лысины, эполеты вперемешку с пышными прическами, кружевами, ожерельями, меховыми палантинами, горжетками и вечерними платьями со шлейфами и без оных. Ложи бельэтажа блестели бриллиантами, белыми пластронами фраков, мрамором женских плеч, перьями шляп и вееров. Модные красавицы в ложах были похожи на заморских птиц, посаженных в золотые клетки.

Верхние ярусы тонули в мерцающем тумане. Сидевшие там зрители представлялись крапинками, набрызганными в несколько рядов по трафарету.

Из оркестрового провала взлетали разрозненные звуки музыкальных инструментов: они визжали, свистели, ухали, резвились, будто школьники, перед тем как засесть на целый час за парты.

Квадратное полотнище занавеса выгибалось парусом в зрительный зал. От разнообразия красок, звуков, от пчелиного гула тысячной толпы, от искусственного воздуха, пропитанного запахом духов, отзвучавшей музыкой и людским теплом, приятно опьянялась голова, а на душе становилось так празднично, как будто вместе с пальто и калошами я сдал в гардероб на хранение все свои заботы и неприятности.

В театре — ни одного свободного места.

Третий звонок.

Люстра и шестисвечники медленно высасывают из воздуха электрический свет. Зрители перестают шуметь. Над оркестром возникает черный силуэт человека с распростертыми руками. Поворот головы налево, к скрипкам, поворот головы направо, к меди, — все ли музыканты готовы? — взмах белой палочки, и вдруг откуда-то из-под земли один за другим звуковые взрывы — медных, струнных, свирельных, ударных инструментов.

Свернувшись в свиток, исчезает занавес.

Спокон века во всех театрах опера «Демон» начиналась приблизительно так: открывался занавес, и позади него зрители обнаруживали Дарьяльское ущелье с кипящим Тереком. Справа, на камне, под синим прожектором, в наполеоновской позе стоял адский Вельзевул в черном капоте, декольте, с крыльями за спиной и электрической лампочкой в лохматом парике. Сверкая наклеенной на ресницы фольгой, он во всю силу легких проклинал ни в чем не повинный мир, угрожая «разнести» его на куски. Через некоторое время на камне слева под белым лучом прожектора, показывался Ангел, похожий на белую бабочку. После небольшой перебранки посрамленный Вельзевул, корчась в судорогах, проваливался в преисподнюю, выпустив за собой облачко дыма. На этом и заканчивалась первая картина оперы «Демон».

В этот вечер — 16 декабря 1904 года — все было по-иному. Открылся занавес— и позади него зрители не обнаружили ни ущелья, ни Терека, ни Вельзевула, ни прожекторов. На сцене клубился лиловый полумрак, сквозь него то появлялись, то исчезали обломки скал, ледников, скелеты разбитых молнией деревьев. Пустынно, дико, тревожно. В черном небе — зубчатые звезды и среди них — кровавый меч кометы.

Снизу, из пропасти, доносится завывающий хор мужских голосов: это мятежные духи, низринутые в бездну небесным Деспотом, взывают о мщении.

И как бы в ответ на их призывы на одной из скал появляется Демон. Он не похож на Вельзевула, но еще меньше — на человека. Фантастическое видение из Апокалипсиса, с исступленным ликом архангела и светящимися глазницами. Смоляные, до плеч волосы, сумасшедший излом бровей и облачная ткань одежд закрепляют его сходство с «Демоном» Врубеля. Он полулежит, распростершись на скале: одной рукой судорожно вцепился в камень, другая — жестом тоски — закинута за голову. Он ждет к себе на помощь соратников, жадно прислушивается к их голосам. Но мятежные духи бессильны подняться из пропасти, их голоса слабеют, заглушаемые ликующим хором ангелов.

Угловатым, шарнирным движением Демон простирает к небу мускулистую руку.

Проклятый мир!

Металлическая сила его голоса рассчитана на всю вселенную. Что ему до земли и людей! Там, высоко, в райских твердынях, засел его враг, жестокий Деспот, повесив в небе кровавый меч кометы.

Взмахом несуществующих крыльев — ходить он не умеет — Демон перебрасывает себя с одной скалы на другую и подымается там во весь рост — могучий, крылатый воитель, вождь небесных революций.

Тиран, он хочет послушанья,
А не любви, любовь горда.

На груди у него блестит боевой панцирь, в руке несуществующий огненный меч. Он готов еще раз сразиться с небесами и ждет достойного соперника. Но вместо грозного архистратига перед ним — женоподобный ангелочек из ранга херувимов, осмеливающийся ему угрожать.

Молчи... раб.

Демон приподымается на крыльях (их нет, но они видны), вытягивает хищно шею. Сейчас налетит и разорвет в клочья этого жалкого евнуха...

Испуганный Ангел прячется в скалах. Демон ждет ответных грома и молний. Небеса безмолвствуют, вызов не принят... У Демона подламываются крылья. Он медленно садится на камень. Тучи заволакивают его поникшее изваянье.

Под финальную коду оркестра опускается занавес.

Невидимые нити, тянувшие зрителей к сцене, вдруг оборвались. Зрители очнулись, задвигались, заговорили, зашумели. Аплодисменты на галерке, шиканье в ложах, в партере — растерянность. Громкий разговор в соседней ложе журналистов. Театральный критик Кашкин негодует:

— Не хватает только, чтобы Демон разбрасывал прокламации... «Долой самодержавие!» И почему он в лохмотьях?

— Босяки теперь в моде, — отвечает журналист, похожий на журавля в пенсне.

Сидящий рядом со мной Бунин качает головой:

— Эх, провалится Федор! Надо сойти с ума, чтоб сыграть этот бред...

Леонид Андреев отбрасывает назад длинные волосы — так он больше похож на Демона.

— Боюсь я, Ванечка, что вы никогда не напишете ничего гениального... А как тебе понравилось, Алексеюшко?

Горький молчит. У него суровое лицо. Он весь еще на сцене. Бунтует вместе с Демоном.

Вместо него отвечает Скиталец:

— Ну и голосище у Федора Ивановича! Труба иерихонская!

С началом второй картины публика угомонилась. Наконец-то она попала в настоящую оперу. В музыке — веселенький напев женского хора; на сцене — маскарадные грузинки с бутафорскими кувшинами на левом плече. Выстроив-

шись в две шеренги, они не отрывают глаз от дирижера. Разливаясь трелью, с лестницы замка нисходит приземистая Тамара в сопровождении молоденькой няни, которая трясет седым париком и подгибает колени, чтоб походить на старуху.

«Вампука» еще не написана. Столетние штампы считаются еще искусством. Публика дружно аплодирует голосовым связкам Салиной, играющей Тамару.

И вдруг в это оперное благополучие врывается Демон — дикий, неистовый, только что боровшийся с ураганом.

В театре снова недоумение — опять все не так, как полагается. Демону полагается с первого взгляда влюбиться в Тамару, а у него совсем не то на уме: обольстить, погубить эту райскую красавицу назло охраняющим ее небесам.

Хищным взглядом через плечо глядит он с башни на свою жертву:

...Другому не отдам тебя.

Он поет ей о любви, обещает надзвездное царство, заранее зная, что не исполнит обещаний. Но в его голосе столько убедительности и сам он так прекрасен, что не только доверчивая Тамара, но и весь враждебно настроенный зрительный зал постепенно поддается его обаянью.

К аплодисментам галерки присоединяется партер.

— А ведь, пожалуй, Федор прав, — говорит примирительно Бунин, — у Лермонтова есть и такой вариант.

— Шаляпин берет иначе, — возразил Горький, — по Мильтону... которого он, конечно, не читал.

Достаточно было Демону спуститься с заоблачных высот на грешную землю, чтобы все темное и злое, что в нем таилось от века, снова овладело его душой.

Князем Тьмы поднялся он над ложем счастливого соперника красавца Синодала.

Из самой глубины ночи светятся его фосфорические глазницы и слышен зловещий голос, произносящий заклятия.

... бегут часы, бегут,
ночная тьма бедой
чре-ва-та...

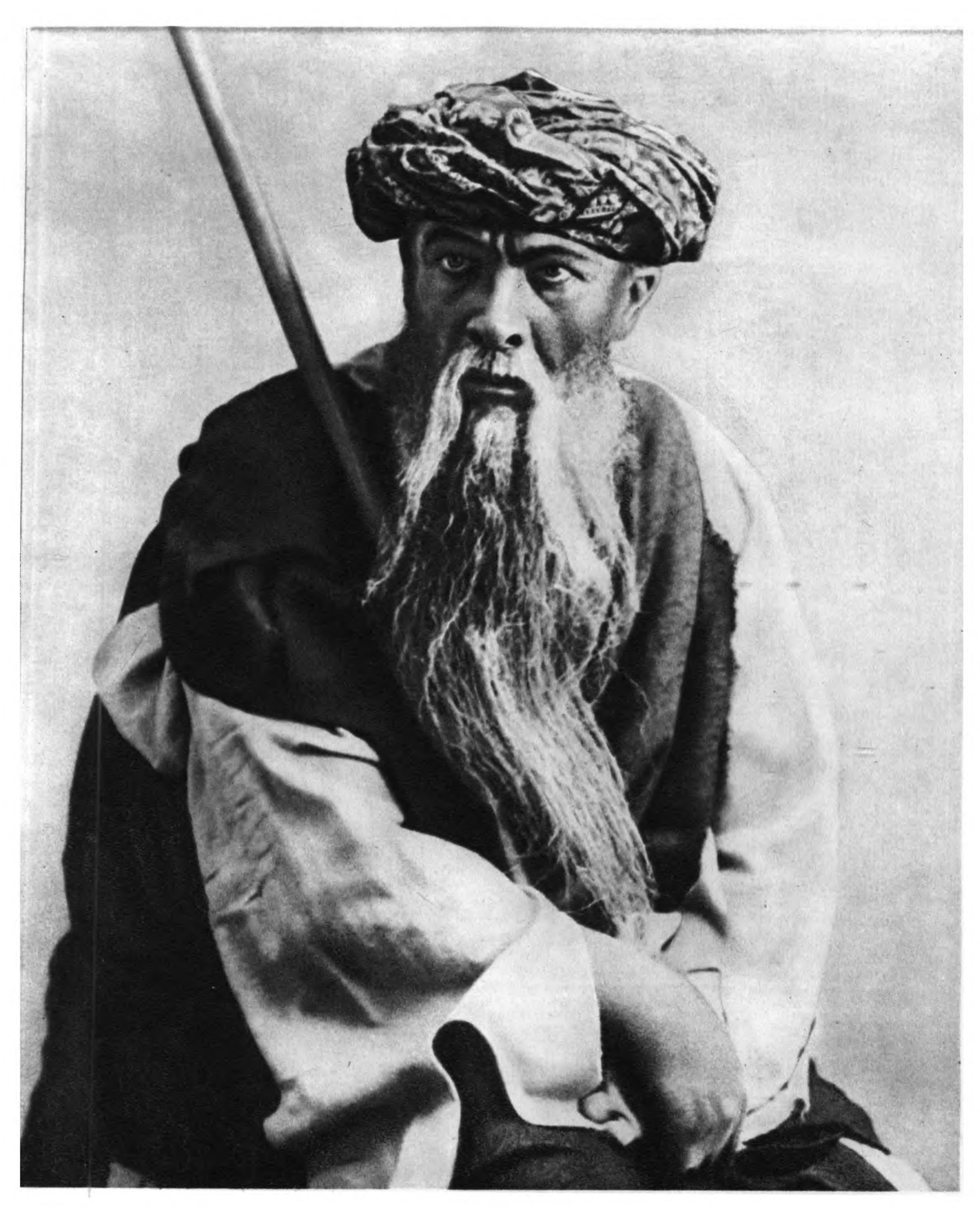
Все ужасы ночного злодейства втиснул Шаляпин в это корявое слово: «чре-ва-та», и от него по всему театру проносится трепет испуга.

Властным движеньем руки повергает он на землю несчастного князя.

Какой бы тенор ни пел партию Синодала — плохой или хороший, ему всегда был обеспечен успех — такая это благодарная роль. На этот раз даже знаменитого Собинова публика вызывала только из вежливости. Имя Шаляпина гремело со всех сторон.

— Знаешь, Федя, пел бы ты лучше всю оперу один! — сказал Собинов, направляясь к себе в уборную.

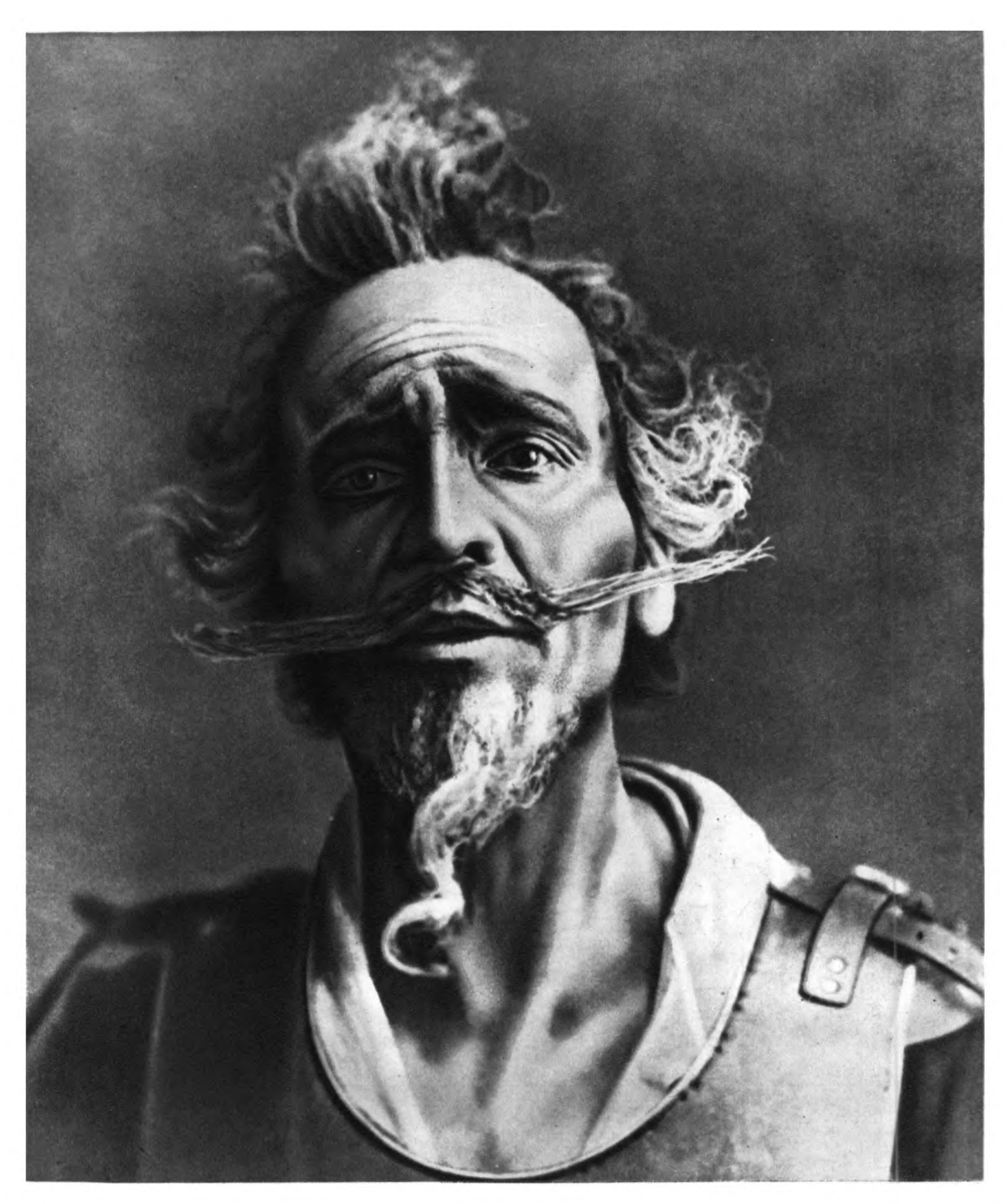
— Не огорчайся, Леня, славы хватит и на двоих! — ответил Шаляпин, выходя раскланиваться на вызовы.



Нилаканта.
«Лакме» Л. Делиба.
Большой театр, Москва, 1901

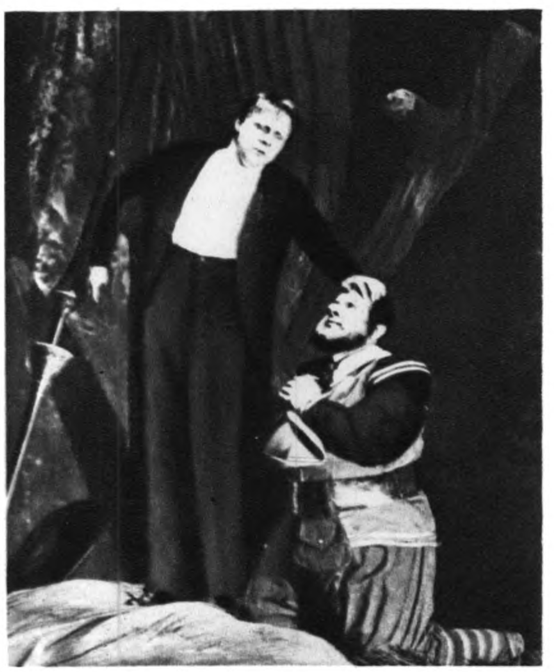
Фарлаф.
«Руслан и Людмила» М. И. Глинки.
Большой театр, Москва, 1901

Галицкий.
«Князь Игорь» А. П. Бородина.
Большой театр, Москва, 1910

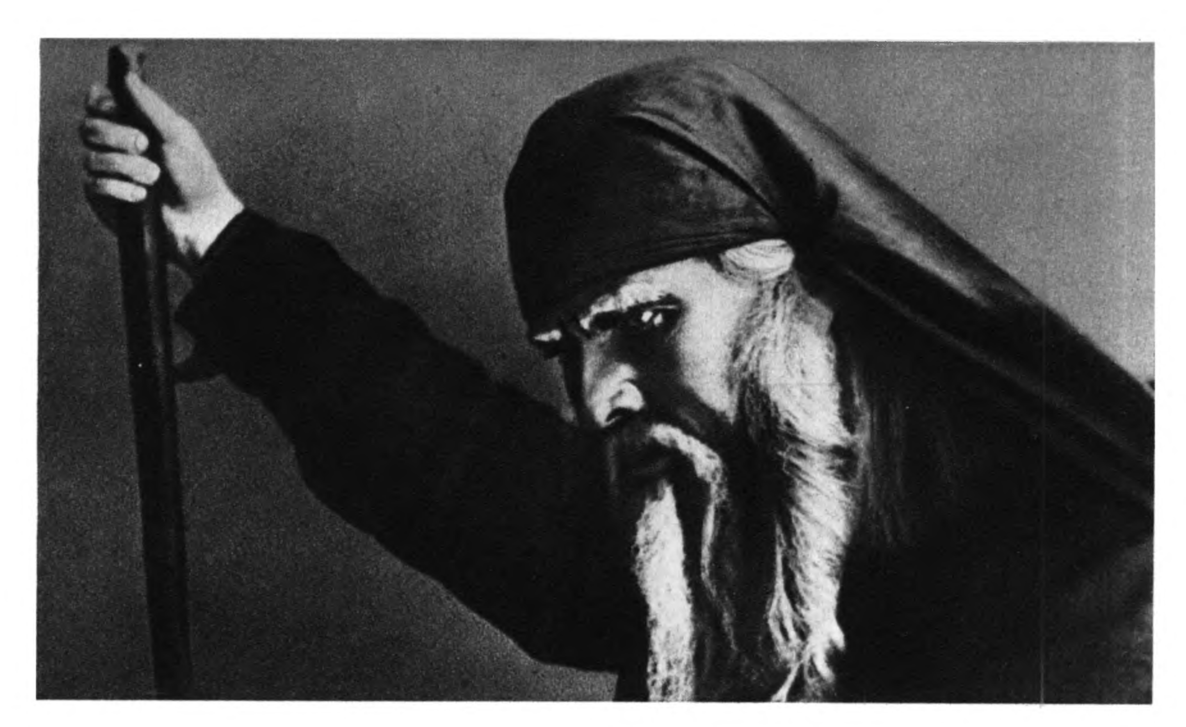


Дон Кихот.
«Дон Кихот» Ж. Массне.
Большой театр, Москва, 1910

Дон Кихот — Ф. И. Шаляпин, Санчо Панса — В. А. Лосский.
«Дон Кихот» Ж. Массне.
Большой театр, Москва. 1910

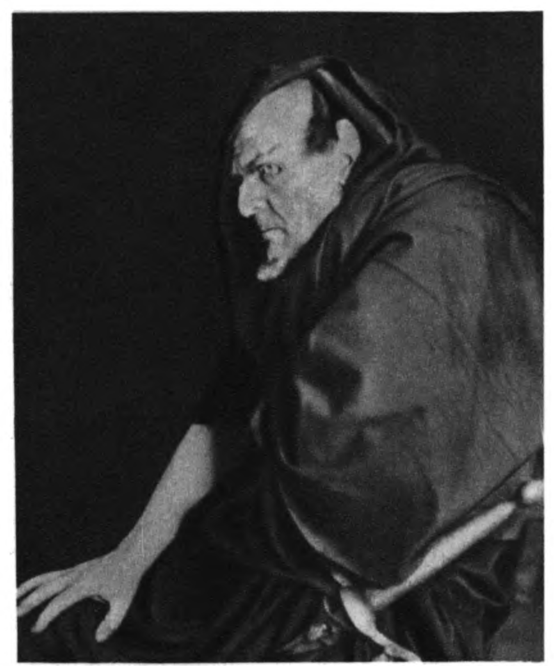


Репетиция финальной сцены оперы «Дон Кихот».
Дон Кихот — Ф. И. Шаляпин, Санчо Панса — Г. Кустов.
Народный дом, Петербург, 1914

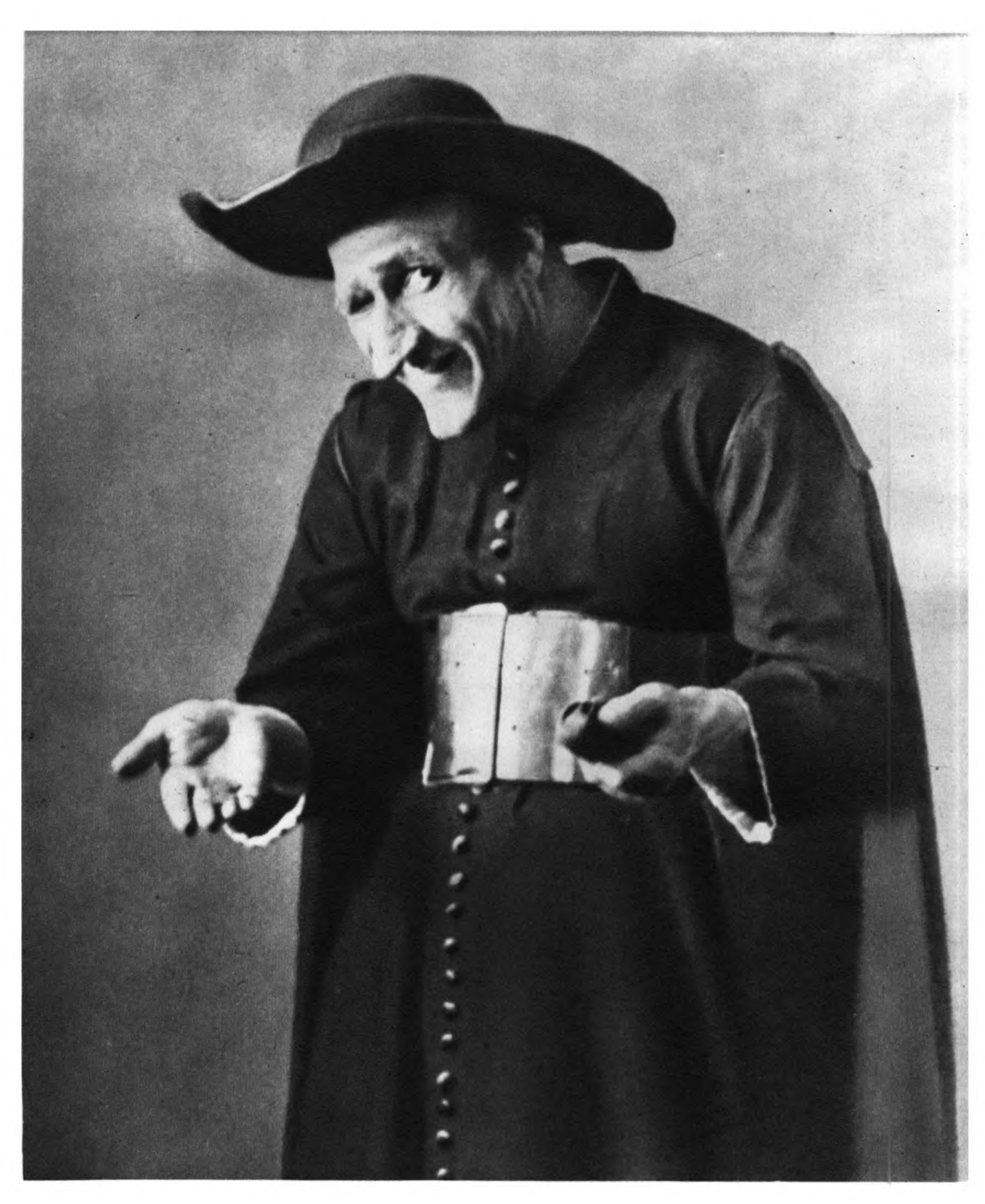


Досифей.
«Хованщина» М. П. Мусоргского.
Большой театр, Москва, 1912

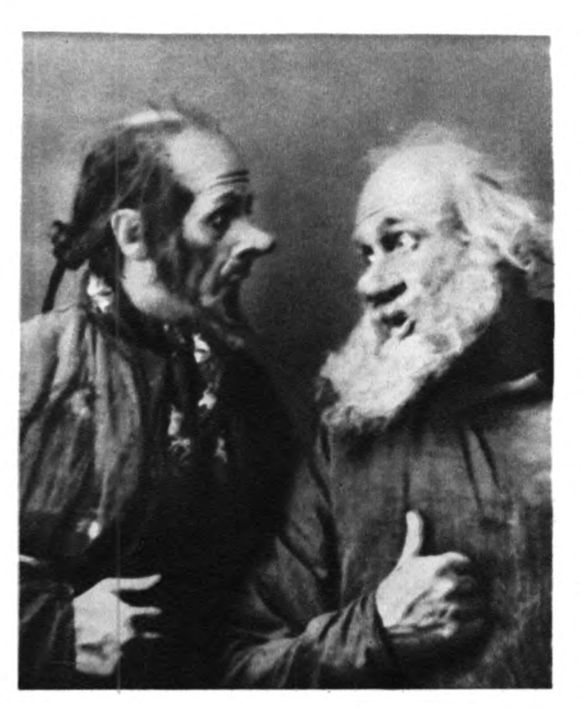
Мефистофель.
«Мефистофель» А. Бойто.
Гранд-Опера, Париж. 1912



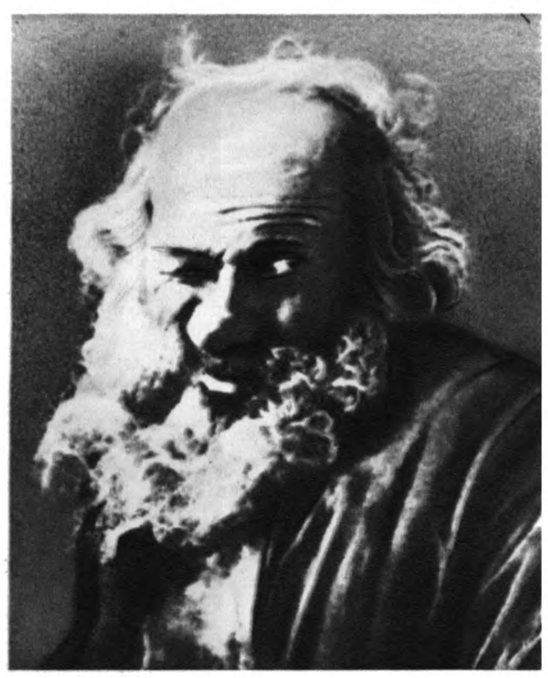
Мефистофель.
«Мефистофель» А. Бойто.
Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 1922



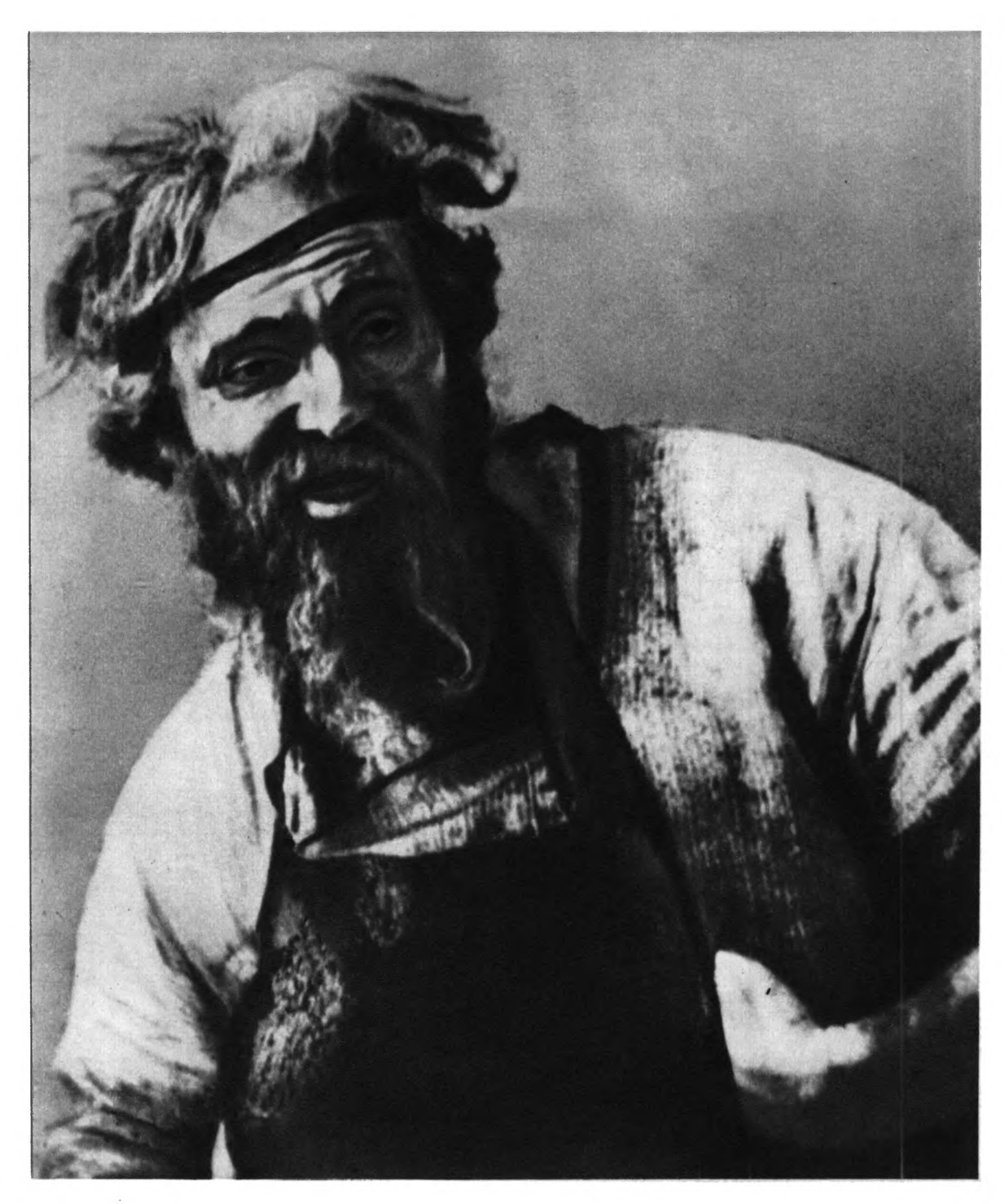
Дон Базилио.
«Севильский цирюльник» Дж. Россини.
Большой театр, Москва, 1913



Мисаил — И. Г. Дворищин. Варлаам — Ф. И. Шаляпин.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Частная опера Зимина, Москва, 1916



Варлаам.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского.
Частная опера Зимина, Москва, 1916



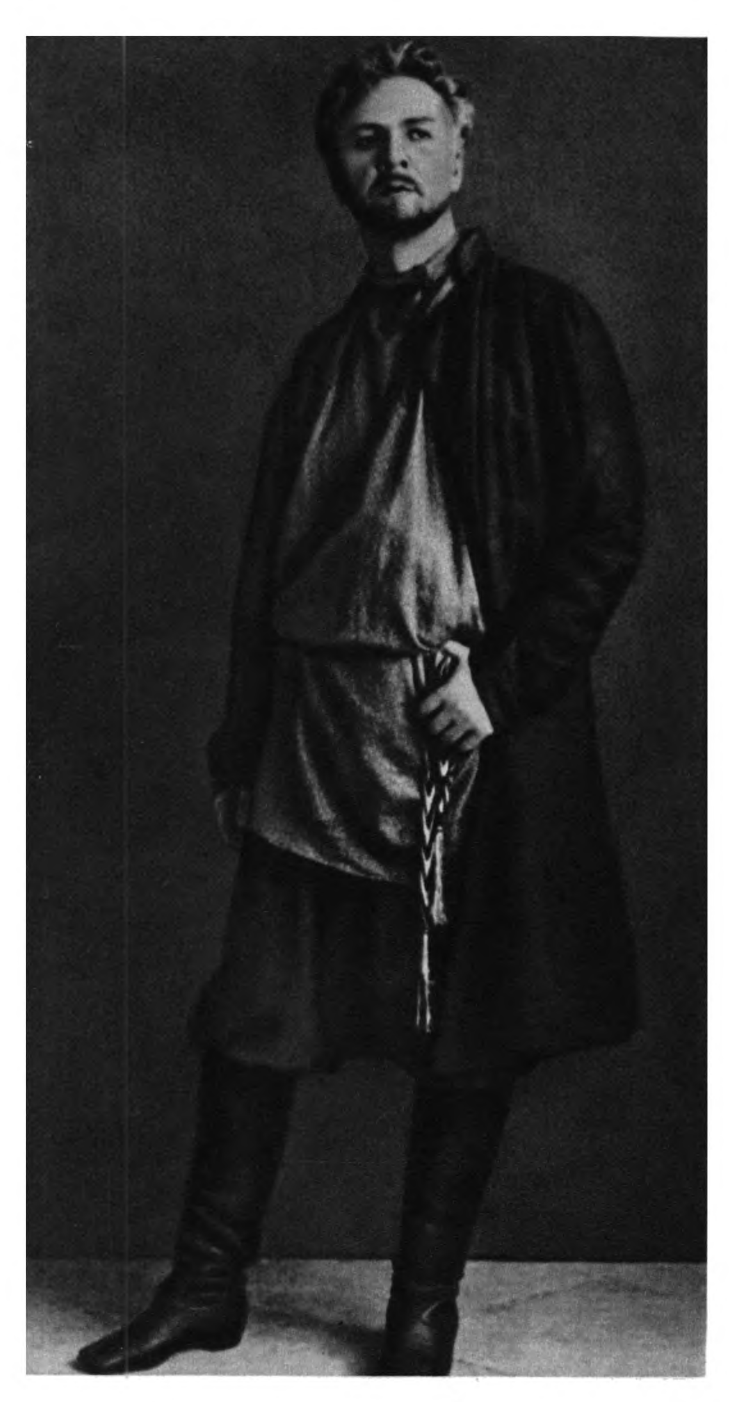
Еремка.
«Вражья сила» А. Н. Серова.
Частная опера Зимина, Москва, 1916

Филипп II.
«Дон Карлос» Дж. Верди.
Большой театр, Москва, 1917

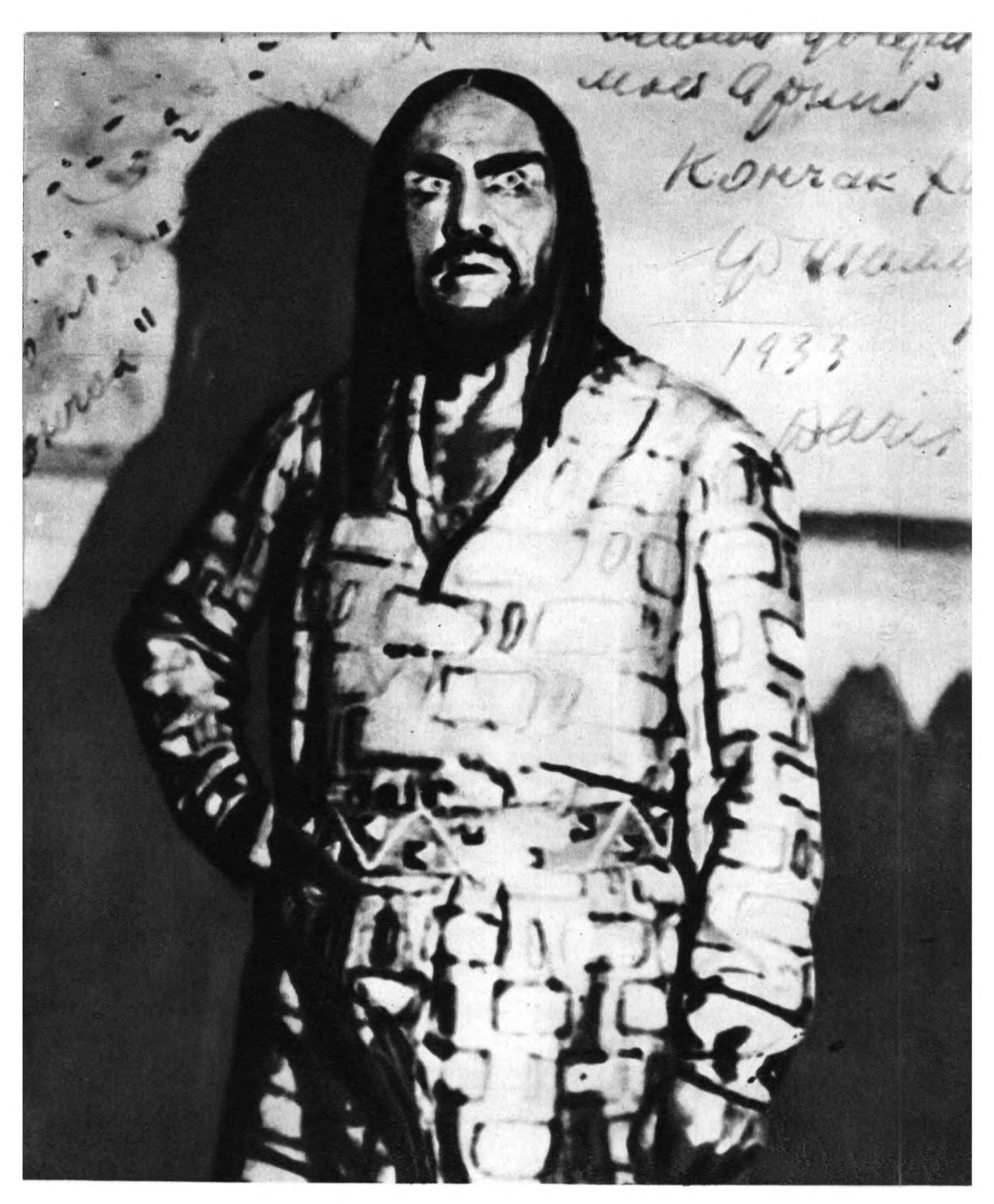
Мельник.
«Русалка» А. С. Даргомыжского.
Мариинский театр. Петербург, 1916

Мельник — Ф. И. Шаляпин, князь — А. Г. Мосин.
«Русалка» А. С. Даргомыжского.
Народный дом, Петербург, 1913

Тонио.
«Паяцы» Р. Леонкавалло.
Зеркальный театр сада «Эрмитаж», Москва, 1918



Яшка Турок.
Инсценировка рассказа И. С. Тургенева «Певцы».
Народный дом, Петроград, 1919



Кончак.
«Князь Игорь» А. П. Бородина.
Париж, 1930

Хитрыми уловками подкрадывалась любовь к сердцу сурового небожителя: сперва прикинулась чувством раскаянья — когда Демон увидел труп Синодала, потом — жалостью к обездоленной Тамаре, желанием утешить ее и навеять златые сны на ее шелко́вые ресницы.

Соответственно менялся и шаляпинский образ Демона: в орлиных глазницах погас потусторонний свет, опустились невидимые крылья, изломанные врубелевские жесты стали пластичными, в металлическом голосе зазвучали теплые ноты...

С какой нежностью пропел он у изголовья задремавшей Тамары колыбельную арию «На воздушном океане!» Зал слушал, забывая дышать. И только критики в соседней ложе все еще никак не хотели сдаваться:

— Посмотрим, как он возьмет верхнее фа-дубль диез в «царице мира?»

Легко, на свободном дыханье, поднялся шаляпинский голос на недоступную для баса высоту и развернулся там с такой широтой и мощью, что вся тяжелая громада воздуха, наполнявшая театр, дрогнула под его напором, заколебалась, загудела как от удара тысячепудового колокола, пронизывая слушателей нервной дрожью.

Шаляпин показал, как он умеет петь.

Журнальным критикам оставалось только пожимать плечами.

— Фокус! — сказал из них тот, кто был похож на журавля в пенсне.

В антракте перед третьим действием происходило чествование бенефицианта. Москва засыпала его подарками, адресами, приветствиями, заслюнявила поцелуями. Сцена театра превратилась в цветочный магазин. У зрителей распухли ладони от нескончаемых рукоплесканий.

Все, кто был в нашей ложе, — Горький, Бунин, Андреев, Скиталец и несколько дам, — отправились за кулисы поздравлять Шаляпина.

В его уборной было полно поклонников и поклонниц.

Громадный, черный, весь разрисованный Шаляпин вблизи был страшен. Посетители глядели на него издали, боясь подойти. Указательным пальцем он царапал себе лицо, поправляя перед зеркалом размазанный поцелуями грим.

На обратном пути я заблудился в декорациях и попал в страну чудес. Каменный замок Гудала вдруг на моих глазах развалился на части, башня взвилась на воздух. Пиршественный стол, уставленный кувшинами, провалился под землю. Я шарахнулся от провала и едва не погиб от другой, столь же неожиданной опасности. На мою голову грохнулся сверху горный хребет с ущельями и водопадами. Из-под хребта ловко вывернулся карлик в черном берете. Задравши остренькую бородку, он крикнул кому-то, кто находился в небе:

— Вася... теперь давай луну!

С неба спустился странный предмет, похожий на большое оторванное ухо.

— Да не эту!.. Давай номер семь... Полнолуние!

Взамен оторванного уха опустилось белое решето, внутри него горело электричество.

— Прикрой ее облаком!

Покончив с мирозданием, карлик увидел меня.

— Вам чего здесь надо? Посторонним нельзя!

Я и сам понимал, что нельзя. Бросился влево и попал в веревочную сетку с наклеенными на ней деревьями. Бросился вправо — навстречу выползла стена с холщовыми воротами. Бросился в ворота и наткнулся за ними на полногрудого Ангела. Запрокинув льняные кудри, Ангел полоскал себе горло. Горничная в белой наколке держала перед ним фарфоровую плевательницу.

В темном углу, прислонившись к стене, стоял Синодал. Приняв его за Собинова, я вежливо поклонился.

— Скажите пожалуйста, как мне выйти в зрительный зал?

Собинов оказался манекеном, наряженным и загримированным под Синодала.

В голове у меня все перепуталось. С трудом я нашел свою ложу. В ней, слава богу, все оставалось на прежних местах.

Луна номер семь печально, по-осеннему, озаряла перспективу далеких гор, аллею пирамидальных тополей с пожелтевшей листвой, неприступные стены монастыря и сидевшую перед ними на камне фигуру Демона в черном плаще, наподобие принца Гамлета. Какое у него измученное лицо! В глазах — человеческая скорбь, голова опущена, ослабевшие руки обхватили приподнятое колено — статуя тоски и раздумья.

Над ним в высокой башне светится окно Тамары.

Войти иль нет? Остаться ли навеки одиноким бунтарем, ненавидящим Деспота, или — смириться и раскаяньем, любовью заслужить прощение?

Скорбит разорванная душа. Сомнения обессилили гордый ум. В голосе — сдержанные рыданья:

И грусть на дне старинной раны
Заше-ве-ли-лася, как змей.

И видно, воочию видно, как шевелится в груди Демона злая тоска.

Шекспиру и не мерещился подобный Гамлет.

Публика потребовала бисировать все действие. Случай неслыханный в истории театра: бисировать целый акт.

И, пожалуй, настойчивее всех этого требовала наша ложа.

Шаляпин поглядел в нашу сторону и согласился.

Следить за спектаклем становилось невмоготу. Мои нервы из последних сил старались подавить подступавшие к горлу спазмы.

На сцене решалась мировая трагедия. Демон отрекался от бунта. В его руках, протянутых к небу, — мольба, надежда, смирение.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться.

Зачем он это делает?.. Зачем?.. Деспоты земные и небесные не знают пощады!.. Остановись! Но Демон не слышит моих предостережений. По строфам лермонтовской «клятвы» он все выше и выше поднимается к райским твердыням — бескрылый, безоружный, ослепленный любовью.

Уже близок рай, уже доносится оттуда церковное пение ангелов, уже склонилась в объятия Демона разомлевшая Тамара.

О, миг любви, миг обновленья!

Сейчас небеса сольются с землей...

И вдруг — глухой удар барабана. Темнота... Катастрофа... Стены кельи раздвигаются, и за ними вместо рая — злобно торжествующий Ангел с трупом Синодала в руках — манекеном, с которым я разговаривал за кулисами. Молния. Гром. И Демон вновь низвергнут на землю...

Теперь он уже не похож на упавшего с неба богоборца-архангела. Вихрь широкого плаща обвивается вокруг его тела. Из вихря, как из черного пламени, постепенно проступает чья-то незнакомая фигура. Это уже не Демон. Костлявый Мефистофель кривит на зрителей свою пергаментную личину. В хриплом голосе — карканье ворона.

Пр-рроклятый мир...

Иначе как массовым сумасшествием, нельзя было назвать то, что началось в театре, когда упал занавес. Рев, вой, крики, топот провожали меня до выходных дверей.

Мы условились встретиться на подъезде, у театра. Горький пришел первым. Он стоял у замшелой от инея колонны, без шапки, в распахнутом пальто.

— Простудитесь, Алексей Максимович!

— Да ... да... замечательно... — бормотал он, не понимая, что я ему говорил.

К нам подошел Скиталец.

— Наши все пошли в ресторан. Шаляпин заказал отдельный кабинет... Идемте!

В мире свершилось чудовищное преступление. Предательски убит великий мятежник... Погибла свобода... Можно ли после такого несчастья идти в ресторан — есть, пить, смеяться? Стоит ли вообще после этого жить на свете?

Понадобились многие версты безлюдного Сокольничьего парка, бесчисленное количество звезд и крепкий декабрьский мороз, пока я пришел, наконец, в себя и снова стал нормальным человеком...

АЛЕКСАНДР БЕНУА

ВОСПОМИНАНИЯ О ШАЛЯПИНЕ

На днях мною получено от близкого приятеля, великого театрала и человека необычайно чуткого, интереснейшее письмо. Пораженный смертью Шаляпина, он высказывает несколько весьма интересных мыслей. Не все они годны сейчас для печати, но некоторыми из них мне все же хочется поделиться с читателем. Это и меня подвинет возложить на могилу покинувшего нас артиста свой

венок, с которым я запоздал исключительно из-за того, что меня как-то коробит от всяких манифестаций, получающих волей-неволей официальный и официозный характер. Две недели тому назад Шаляпин был в некотором смысле покойником-триумфатором, и полгорода шествовало за его погребальной колесницей. Это в порядке вещей, и не мне, стоящему всегда за великолепие и «красоту в жизни», возражать против какого-либо декорума, тем более против столь заслуженного, столь внушительного. Теперь же Федор Иванович уже две недели как покоится в матери сырой земле, настроение апофеоза несколько рассеялось, и постепенно наступает возможность говорить о нем, не прибегая к тому специальному тону, который приличествует на погребениях, но который мне никак не дается.

Вот что пишет мой друг: «Большая и значительная страница повернулась с его смертью. Он же был именно *гением*. Все — от бога и все легко. В своих воспоминаниях он говорит, сколько он работал и сколько всякому художнику необходимо работать. Это не совсем так... И все-таки он был великим историческим художником, разнесшим по всей земле русское оперное искусство.

Для меня он делится на два периода: первый — от начала до приблизительно 1915 года; второй — с этого года и до конца. Художником он все время оставался, но в первом периоде он был и всесокрушающим *потрясателем*. Вот эта его способность — одним своим присутствием на сцене *потрясать* всю аудиторию каким-то прямым воздействием, держать тысячи людей в своей власти — была невероятной. Вашей любимице, Цукки, надо было все-таки начать танцевать, чтобы захватить зрителя, а ведь Шаляпин в первом же действии «Псковитянки» ни звука не издавал, ни жеста не делал, а *пробирал* все же насквозь. Это свойство, думается мне, чрезвычайно редко и присуще скорее русским (тут я позволю себе не согласиться с пишущим). Им, по-видимому, обладал Мочалов, и им же обладали многие могучие русские люди. Вы знаете, что ведь в России заговаривают кровь, а здесь, на Западе, это неизвестно. Шаляпин как-то «заговаривал» публику, и ему нельзя было противостоять.

Как ярко и точно я помню его монолог Бориса на дягилевских концертах в Париже (весной 1907 года) [1]! Во фраке, почти без мимики он дал нам великое художественное потрясение, и не нам одним, русским, а и французам, которые ни слова по-русски не понимали. А в Москве, в «Русалке», когда он в первом действии вставал с бревна, около двух третей партера невольно встало тоже. Я это *видел*. Это потрясение, это забытье себя, нам, грешным, милее всякого законченного искусства. Очень большая фигура ушла с его смертью в прошлое, и людям, его не видевшим, несмотря на всякие граммофоны, трудно, вернее, невозможно, будет его себе вообразить».

Далее мой приятель говорит, какую услугу Шаляпин оказал Мусоргскому. «И до него Мусоргского, конечно, знали. В России — многие, несмотря на то, что снятый с репертуара еще в 70-х годах «Борис» до конца 90-х годов (т. е. до версии Римского-Корсакова) нигде не шел; что «Хованщина» до того времени как бы не существовала и что романсы Мусоргского до Олениной-д'Альгейм (около 1900 года) почти не пелись. Но знала тогда Мусоргского в России лишь элита [2]. За границу Мусоргский проник через Дебюсси, жившего довольно долго в России, но тогда он проник опять-таки только в элиту Парижа. В остальном мире

он был практически неизвестен. И вот в 1898 году грянул гром Шаляпина — Бориса, и грянул он в той самой опере Мамонтова, где Шаляпин мог учиться у Ключевского и у тогда совсем молодого (у своего сверстника) Рахманинова, где уже работали Коровин и Головин, где началось возрождение «Русской оперы». Не в версии Римского-Корсакова тут было дело, не от нее шел успех, а именно от Шаляпина — Мамонтова, от громоподобного успеха. Это — для России. Что же касается прочего мира, то здесь мы снова как бы мистически сталкиваемся с именем Дягилева, ибо именно на его парижских концертах он, как обухом по голове, оглушил европейскую публику — и *оглушил ее творением Мусоргского.* Если Мусоргский теперь известен даже в Японии и в Австралии, то эта мировая победа начата именно тогда в Гранд-Опера, под эгидой все того же чародея Дягилева и силой шаляпинского гения. В этом большая, огромная историческая заслуга Шаляпина, и это его главное и вечное, что он по себе оставил. Исполнители редко оставляют после себя школу, особенно гениальные. Школы Паганини, Листа или А. Г. Рубинштейна нет: есть, например, школа Ауэра, который сам по себе был отличным скрипачом, но далеко не был гением. Так и Шаляпин — школы он по себе не оставил [3]. И где там теперь за ним тянуться, кому по силам идти его путем!»

Со всем этим я совершенно согласен, к тому же это все уже принятые в истории факты. Я бы хотел только еще подчеркнуть то, что по-настоящему Париж принял «Бориса» и Мусоргского не в 1907 году на концертах, на которые, правда, съехался весь музыкальный мир, а весной следующего года (кстати сказать, почему бы не отпраздновать наступившее ныне тридцатилетие этого исторического торжества русского искусства), когда мы привезли с собой «Бориса» в образцовой постановке и когда Шаляпин мог развернуться в своей лучшей роли (в лучшей роли всего русского оперного репертуара) — во всей своей действительно потрясающей мощи. Одно дело концерты; как бы они хороши ни были — это все же, когда исполняется оперная музыка, фрагменты оперной музыки, нечто половинчатое, чуть пресное и прозаичное. Другое дело, когда разыгрывается музыкальная трагедия в надлежащей сценической перспективе, в чудесном соединении музыки с пластикой, с движением, с живописью. О, это были незабываемые дни, и мы, все участники торжества, отлично чувствовали, что переживаем поистине исторический момент. Помню, как я, на рассвете после премьеры, возвращался с Дягилевым по Рю де ла Пэ к себе в отель (мы стояли в двух до того смежных гостиницах, что можно было через открытое окно и через небольшой дворик переговариваться), и у нас обоих было полное ощущение колоссальной победы, победы, которой мы главным образом были обязаны «Федору».

О да, весь спектакль был прекрасен, невиданной здесь красоты и силы. Декорации, писанные по эскизам Головина, Юона и моим, удались на славу и создавали надлежащую атмосферу; костюмы, которые были частью сшиты из драгоценных старинных парчей, целыми пудами забранных Сергеем Павловичем [4] у татар на Александровском рынке, поражали роскошью далеко не сусальной, а совершенно подлинной музейной. Санин — другой российский богатырь сцены [5] — создал незабываемые ансамбли в сцене моления, коронации, в польском действии, в «Кромах» и в сцене смерти Бориса. Нарядившись в красно-бурый кафтан

пристава, загримировавшись удивительно типичным образом, он в первой картине (во дворе Ново-Девичьего монастыря) обходил группы и не на шутку стегал плеткой по спинам, что было отчасти необходимо, ибо наш «народ» состоял не только из опытных русских хористов, но и из массы всякого недисциплинированного сброда, который в те дни служил фигурацией в Гранд-Опера [6]. Тот же сброд Санин сумел превратить в следующей сцене в чинных бояр, с родовитым достоинством шествовавших по красному помосту, неся регалии и «царское место». Да что говорить, все было волнующе прекрасно, исполнено шекспиро-пушкинской подлинности, и ни в чем не было «оперы», чего-либо рутинно-условного. Безупречно было и оркестровое исполнение под руководством незабвенного Феликса Блуменфельда. Но, разумеется, надо всем этим орлиным полетом парила гениальность нашего «главного актера», и она-то и давала тон всему, от нее и шло все настроение, несмотря на то, что тогда Шаляпин вовсе не касался всей постановки в целом, а был лишь озабочен тем, чтобы его сцены были слажены так, как он к тому привык. Да и в сцене смерти он не протестовал, когда, согласно новому плану выхода схимы, ему пришлось несколько изменить привычную mise en scéne, которой, впрочем, он с тех пор и придерживался.

И вот что замечательно (об этом мне главным образом и захотелось сегодня вспомнить): *никогда* Шаляпин лично на меня и на всю нашу группу с Дягилевым во главе не произвел такого впечатления, как тогда, когда он сыграл на предварительной генеральной репетиции «Сцену в тереме» — без декорации, *без грима* и даже без предназначенного для этой сцены костюма. Случилось это так. Персонал сцены Гранд-Опера, вообще крайне недоброжелательно относившийся к нагрянувшей «орде варваров» (гастроли целых иностранных трупп были тогда явлением совершенно необычайным), чинил нам всякие препятствия и, между прочим, отказался приготовить подвеску декораций для генеральной репетиции. Главный машинист, особенно болезненно переносивший получившуюся в его Академии bousculade *, даже требовал, чтобы спектакль был отложен, так как-де и на следующий день, на спектакле, все семь декораций не будут еще висеть. Лишь суворовская решимость Дягилева, заявившего, что в таком случае он все же *даст* спектакль, хотя бы без декораций, откладывать же, во всяком случае, его не станет, привела к тому, что во избежание скандала главный машинист приналег на работу, которая затянулась на всю ночь, и смог наконец поручиться, что декорации на спектакле *будут*. Но на генеральной часть их еще действительно отсутствовала, и в том числе не была повешена декорация зелено-сводчатого терема, которая служит фоном для «самых шекспириановских» сцен оперы. К счастью, успели уже распаковать мебель (среди которой особой нашей гордостью были затейливые серебряные часы с курантами), и ее только и расставили в надлежащем порядке на пустой, открытой до самого заднего брандмауэра сцене. Федор Иванович ужасно нервничал и, совсем разочарованный, не пожелал даже наклеивать бороды и переменить свой коронационный костюм, в котором он только что венчался на царство, на более простой комнатный наряд. Так, без бороды и в «шапке Мономаха,» в золотом с жемчугом облачении[7] он и беседовал с детьми, душил Шуйского и пугался «кровавых

* Толкотню (*франц.*).

мальчиков». Но, быть может, именно потому, что ему все же надлежало создать требуемое для всех этих сцен настроение, получилось нечто неповторимое и такое, что только и можно назвать театральным чудом...

Не только у меня пошли мурашки по телу, когда в полумраке, при лунном свете, падавшем на серебряные часы, Шаляпин стал говорить свой монолог, но по лицам моих соседей и в том числе по лицу Сережи и почтенного «друга нашего предприятия» — Camille Bellaigue * — я видел, что всех пробирает дрожь, что всем становится *невыносимо страшно*. А между тем я знал, что Шаляпин даже не успел вполне одолеть конец монолога, тот новый для него текст, что надлежало «проговорить», ибо он не положен на музыку. На всякий случай ему на стол положили раскрытый том Пушкина и приладили специальное, незаметное для публики освещение [8]. Мысль *проговорить* текст под восстановленную «музыку курантов» явилась как-то внезапно, и Федор Иванович сразу ухватился за нее, поняв, какой силой воздействия обладал эффект вторгающегося в музыкальную стихию говора — к тому же говора, которому вторили жуткие шипы и переливы заморского механизма...

В театре бывают такие сверхъестественные моменты творчества, и именно за них прощаешь все гадкие стороны театра, всю его недостойную обыденщину. Их-то мы, театральные люди, всегда и ждем. Зато когда выдается это счастье, когда точно воцаряется на сцене какая-то тайная, всем руководящая сила, тогда испытываешь ни с чем не сравнимое *счастье*. И чудесное это воздействие настолько бывает сильно, что оно побеждает всякие препятствия, как в данном случае, когда вдруг были забыты и уродливая нелепость пустой сцены, и не подходящий к изображаемому моменту вид самого Шаляпина. Победила эта сила и самого только что до того гневавшегося Шаляпина, исполнила его таким вдохновением, которое даже его, избранника, в те лучшие годы творчества посещало редко.

С. П. ЮДИН

Ф. И. ШАЛЯПИН В ПАРТИЯХ ОЛОФЕРНА И САЛЬЕРИ

Из опер, в которых я имел счастье петь с Шаляпиным, особенно запомнились «Юдифь» и «Моцарт и Сальери». Мне кажется, что Олоферн был самой яркой партией певца, причем сценическое воплощение образа достигало предела совершенства. Недаром, еще когда я обучался в Училище живописи, ваяния и зодчества, мои товарищи с ума сходили от Шаляпина. Его действительно хотелось рисовать, писать, лепить. Монументальность и пластическая законченность фигуры восточного деспота не могла не восхищать художников.

Когда я в первый раз увидел Шаляпина в гриме Олоферна, то это был не просто мастерски сделанный театральный грим, это было произведение искусства. Особенно заинтересовал меня общий тон грима: он был совершенно матовым, на лице

* Камиль Беллэг.

не было ни малейшего глянца, обычно выступающего даже через слой пудры. Создавалось впечатление, что смотришь на картину, написанную пастелью. На мой удивленный вопрос о причинах такого необычайно ровного тона Федор Иванович ответил, что он гримируется для Олоферна не жировыми гримировальными красками, а сухими.

Вся голова производила впечатление законченного портрета: парик, черные, блестящие, как бы умасленные волосы, завитая борода в строго сдержанном «ассирийском» стиле; загорелое с медно-красным отливом лицо, с несколько тяжелым, ястребиным носом и черными широкими бровями, разлетающимися к вискам; глаза острые, пронизывающие, с выражением непреклонной, жестокой воли. Во всем этом была какая-то хищная красота...

Шаляпин тщательно гримировал не только лицо, но и руки. На обнаженных руках Олоферна гримом были подчеркнуты мышцы, упруго играющие под смуглой кожей, даже ноги были выкрашены ярко-красной киноварью.

Но что было особенно впечатляюще в Шаляпине — Олоферне, так это весь его сценический рисунок роли. Казалось, что видишь оживший ассирийский барельеф. Профильные положения головы, рук, всей фигуры Олоферна так и просились под карандаш или кисть; можно было понять восторги художников.

Некоторую досаду вызывало то, что в строго определенном стиле действовал только один Шаляпин, его же партнеры играли так, как обычно играют в опере; это не могло, конечно, благоприятствовать целостности впечатления от всего спектакля.

На репетициях Шаляпин основное внимание уделял участникам спектакля. Он придавал очень большое значение паузам, умению играть на паузе. Однажды на репетиции «Юдифи» в сцене ссоры Олоферна с Асфанезом артист А. Шереметьев, исполнявший эту роль, не выдержал требуемую Шаляпиным длительность паузы. Олоферн ответил на это таким звериным рыком, что все бывшие в тот момент на сцене и за кулисами вздрогнули от ужаса! В этом вопле рассерженного Шаляпина неожиданно со всей полнотой выразился характер его Олоферна. Понятно, почему так потрясала знаменитая сцена опьянения, когда Олоферн неистовствовал, размахивая во все стороны не бутафорским, а настоящим, литым, чрезвычайно увесистым мечом, формой своей напоминающим пламя свечи. Эту сцену трудно было сыграть неискренне: «придворные» очень естественно торопились покинуть палатку своего военачальника. Самое опасное положение выпало на мою долю. Будучи «евнухом» Олоферна, я, пятясь, уходил последним. На моих глазах все кругом со звоном и грохотом летело и катилось под ударами его меча; так и казалось, что какой-нибудь металлический сосуд стукнет по голове или вылетит в оркестр. Но хотя ни разу ни того, ни другого не случилось, видно, каждый удар разбушевавшегося повелителя был точно направлен и соразмерен артистом — смотреть на него и чувствовать его близко от себя было страшно. Нельзя было уйти от ощущения, что это проявление гнева человека, для которого не существует границ дозволенного.

«Индийская песнь» Вагоа была мне по голосу и, по-видимому, удавалась. На репетициях Шаляпин уделил ей особое внимание и упорно убеждал меня петь как можно легче и прозрачнее по звуку. Здесь у него, конечно, были два соображения. Во-первых, ему нравилось именно такое исполнение этой тонкой,

стильной песни. Во-вторых, непосредственно вслед за нею идет «Воинственная песнь» Олоферна, мужественный, сильный характер которой не может не выиграть, если предшествующая ей песня евнуха прозвучит с особо подчеркнутой мягкостью, нежностью. Очевидно, мне удалось выполнить желание Шаляпина. На премьере, когда я спел свою арию, в краткий момент наступившей тишины он, возлежа на своем ложе, опираясь на одну руку и держа в другой чашу (как на известном портрете работы А. Я. Головина), довольно громко произнес: «Браво, браво, брависсимо!» Я лишь смутно услыхал эти слова — раздались дружные и громкие аплодисменты, но находившиеся на сцене товарищи слышали их отчетливо. Много лет спустя мой друг, Николай Иванович Сперанский, певец и позднее профессор Московской консерватории, напомнил мне об этом случае и сказал: «Мы думали тогда, что ты обиделся на его замечание!» Да разве можно было на это обидеться?! За песню Вагоа меня награждали аплодисментами, но так откровенно выраженное одобрение Шаляпина было для меня много дороже!

«Воинственная песнь» была триумфом непревзойденного певца. Перед глазами слушателей словно возникала картина, подробно и ярко рисующая все, о чем поет Олоферн: «Знойной мы степью идем, в воздухе дышит огнем!» Ария, тяжелая по насыщенности звука, требующая большого напряжения от певца, и, несмотря на это, заключительная ее фраза: «В город ты сядешь царем!» — обрушивалась на зрительный зал с предельно возросшей мощью и торжеством победителя.

Быть может, Шаляпин был прав, исключив из финала заключительной сцены небольшой монолог Юдифи, идущий под самый занавес. Этот монолог, несмотря на все достоинства исполнения, мог только ослабить впечатление, производимое Шаляпиным в последней сцене. Поэтому после убийства Олоферна Юдифь в изнеможении произносила только имя своей служанки: «Авра!»...

Большой интерес представляло выступление Шаляпина в «Моцарте и Сальери». Опера, в которой счастливо сочетались гении Пушкина и Римского-Корсакова, является нелегкой для певцов, требуя от них большой тонкости и психологической глубины исполнения.

Само собой понятно, что, получив партию Моцарта, я волновался и с нетерпением ждал репетиций, а их все не было. И вот уже на афишах появилось название: «Моцарт и Сальери». День выступления приближался стремительно. Я же никогда не видел и не слышал этой оперы и представления не имел, как будет она выглядеть на сцене. Клавир я изучил внимательно, партии (не только свою, но и Сальери) усвоил крепко; однако когда же будет репетиция?! И, наконец, почти что накануне премьеры, за день-два до нее, она была назначена, но не сценическая, а сразу оркестровая. Я недоумевал и спросил Федора Ивановича, когда же будет сценическая репетиция. Он ответил: «Давайте сначала прорепетируем с оркестром обе сцены, споем их, а потом оркестр отпустим, останемся одни на сцене и прорепетируем». Я удивился, не представляя себе, как это все получится, не понимая, как Шаляпин, обычно такой требовательный к себе и другим, может так легко позволить мне стать его единственным парт-

нером в этой «дуэтной» опере. Над этим вопросом я и позже не раз задумывался.

С оркестром репетиция прошла уверенно, спокойно: Шаляпин был в чудесном настроении, держался со всеми доброжелательно и ровно. Без всякой обстановки на сцене, без всяких мизансцен мы пропели обе картины; мною он, по-видимому, остался удовлетворен и не сделал никаких замечаний. Помню, на этой же репетиции меня особенно захватила фраза Сальери во втором его монологе:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

Неожиданно появляясь среди речитативного монолога, эта певучая фраза на фоне чудного, словно небесного звучания оркестра невольно приковывает к себе внимание. Шаляпинское pianissimo, когда казалось, что сам воздух, а не голос звучит так мягко, так прозрачно, производило на слушателя большее впечатление, чем самое мощное fortissimo. Так и эти слова Сальери, исполненные на проникновенном, тончайшем pianissimo запечатлевались, как сильная кульминационная фраза.

Оркестр, закончив репетицию, ушел. Людей, не имевших отношения к репетиции, вообще как будто не было... зал совершенно пустой, на сцене остались только мы да кто-то из ведущих режиссеров. Шаляпин обратился ко мне:

— Прежде всего имейте в виду, что я не режиссер! И ничего выдумывать не буду. Давайте подойдем попроще... вы знаете мои реплики, хотя бы концы их?

Я ответил, что знаю.

— Тогда давайте поменяемся ролями: я — Моцарт, вы — Сальери. Не думайте, что я хочу вам что-нибудь навязывать, нет! Вы только посмотрите, что бы сделал я, если б был на вашем месте! Я вам сыграю Моцарта, как я себе его представляю, и, может быть, вам что-нибудь понравится, запомнится... Попробуем?

На сцене появилась мебель, необходимые предметы из бутафории... И начался спектакль, без грима, без костюмов: Шаляпин — Моцарт. Я, стоя немножко в стороне, спел вполголоса последние слова монолога Сальери, предшествующие выходу Моцарта... «О Моцарт, Моцарт!» — и вдруг порывисто, легко почти вбегает «Моцарт».

Оказывается, Шаляпин знает мою партию не хуже моего! Поет, вернее, напевает, подделывая тембр под тенор, а главное, «живет»! В одно мгновение на моих глазах произошло полнейшее перевоплощение! Я стою, смотрю, подпеваю; нет, пожалуй, смотрю и слушаю.

Я даже не заметил, как картина закончилась; Шаляпин, сразу потерявший облик Моцарта, подошел ко мне и, улыбаясь, предложил поменяться ролями.

— Ой, страшно! Боюсь, что ничего не выйдет! Уж очень хорошо Вы показали!

— Пустяки! Все выйдет! Только смелей и проще.

«Легко сказать, — подумал я. — А, впрочем, попробую».

И, удивительное дело, с первого же момента я почувствовал полнейшую уверенность и непринужденность: показ, по-видимому, был так хорош, так убедителен и ясен, что я, увидя в нем основу образа, отлично понял, что мне нужно делать и как держаться. Без всякого раздумья, смело провел я начало сцены до выхода «слепого скрипача»; скрипач сыграл заказанный отрывок «из Моцарта», и я, как требовала сцена, засмеялся; но, увы, из смеха ничего не вышло: оказалось, что я совсем не умею хохотать. Шаляпин улыбнулся:

— Да вы же делаете совсем не то, что нужно! Вы берете перед смехом огромный вдох, так не получится; наоборот, сначала выдохните весь воздух из себя и попробуйте произнести «Ха-ха-ха-ха» — и смех получится сам собою. Попробуйте!

Я сделал это раз, другой... и вдруг действительно расхохотался. Шаляпин был доволен. Он следил за мной внимательно, не прерывая действия, и только иногда произносил: «Молодец!», «Все правильно!» Таким же образом он предложил пройти вторую картину — в трактире «Золотого льва». Мне казалось, что эту картину легче сыграть, чем первую, несмотря на ее драматическое содержание; но я никак не представлял себе, как провести ту сцену, в которой Моцарт, уже выпив отравленное вино, играет свой «Реквием». Я понимал, что этот ответственный и очень трудный момент является кульминационной вершиной всей роли; ведь как-никак, а нужно изобразить гения в творческом экстазе. А тут еще и клавесин поставили на первом плане, и я, Моцарт, играя, должен буду смотреть прямо в зал — задача трудная!

Шаляпин показал вторую картину. Дойдя до реплики: «Слушай же, Сальери, мой «Requiem»! — он сел за клавесин, на мгновение задумался и стал играть спокойно, просто, не делая никаких усилий, чтоб что-то выразить. Я наблюдал за ним внимательно, стараясь запомнить все изменения лица. Вот он закрыл глаза, и лицо его постепенно приняло другое выражение: на него лег отпечаток какого-то усилия; брови сдвинулись, меж ними появилась страдальческая складка... Звучание «Реквиема» нарастает, и в тот момент, когда вступает хор, Шаляпин широко открыл глаза! Страдание исчезло с лица, по нему разлито блаженство, вот только в глазах, смотрящих куда-то вдаль, стоят слезы... что он видит?

Так вот как гениальный Моцарт играл свой «Реквием»! Я стоял зачарованный, нас разделяло расстояние лишь в пять шагов...

Конец картины, уход уже слабеющего Моцарта, его прощание с Сальери — все это было показано с такой же ясной определенностью. Я чувствовал, что твердая, надежная рука ведет меня и что мне следует целиком довериться ей. И когда мы снова поменялись ролями, я смело пошел по пути, намеченному Шаляпиным.

— Все получилось! — сказал мне взыскательный судья. — Вот точно так же сыграем и на спектакле!

На спектакле я чувствовал себя необычайно хорошо, свободно; мне было очень приятно играть. Конечно, с таким партнером «заиграешь»! Ведь он не потерпит, чтобы кто-нибудь ему мешал. По-видимому, я не мешал Шаляпину, так как он остался доволен.

Я был рад, что «Реквием» мне удавался и производил требуемое впечатление; думаю, причиной этого была показанная мне Шаляпиным мимическая сцена,

которая отчетливо запечатлелась в моей памяти. Поэтому самая ответственная кульминационная сцена заняла подобающее ей место, завершая сценический портрет Моцарта. Я думаю, что верно «почувствовал» интонацию заключительных фраз, следующих за «Реквиемом», особенно конец, когда Моцарт произносит: «Прощай же!» — и голос его как бы обрывается на последнем слоге. Сальери жмет протянутую руку и страшно, зловеще звучит его «До свиданья». Уйдя со сцены, я оставался в кулисе: не мог не слушать, как пел Шаляпин последние слова оперы:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Это немыслимо забыть. Выразительность шаляпинского пения была так велика, что невозможно было не поддаться настроению, которое оно создавало.

Я помню один давний случай. Когда Шаляпин пел Сусанина, он многих заставлял плакать. Раз я решил заставить себя удержаться от слез. Шаляпин запел: «Велят идти, повиноваться надо. Ты не кручинься, дитятко мое...» Я держусь, стараюсь не поддаться... Но вот на словах: «Я не могу так скоро воротиться, сыграйте вашу свадьбу без меня» — в носу у меня защекотало; делаю последние усилия, и вдруг — слеза, другая... черт знает что!!

Однажды на спектакле я вызвал недовольство Шаляпина. Во время «Реквиема» Сальери роняет свой стакан и плачет. Моцарт, оставаясь у клавесина, задает вопрос: «Ты плачешь?» Сальери отвечает сквозь слезы. На этой фразе я должен был стоять у клавесина и ждать, когда он подойдет ко мне. Но я не выдержал: Шаляпин был так трогателен, что я невольно пошел к нему. А он, уже поднявшись мне навстречу, схватил меня за руку и, сжав ее, сквозь зубы гневно прорычал: «Зачем пошли?!» Но тем и обошлось; он даже и не вспомнил об этом после...

М. С. НЕМЕНОВА-ЛУНЦ

МОИ ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

Мое знакомство с Федором Ивановичем Шаляпиным ограничивается, к сожалению, всего лишь несколькими встречами. Но мне представляются ценными каждый штрих, каждая черточка, рисующая облик великого художника, и потому я считаю возможным поделиться этими краткими воспоминаниями.

Моя первая встреча с Федором Ивановичем произошла вскоре после благотворительного спектакля в Большом театре. В этот вечер исполнялась третья

симфония Скрябина, опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» с Шаляпиным в роли Сальери и сцена в корчме, с Шаляпиным в роли Варлаама. В том же сезоне в Московском Художественном театре шли маленькие трагедии Пушкина со Станиславским — Сальери. Рисунок ролей у Шаляпина и Станиславского был совсем различным, и меня глубоко интересовал подход Шаляпина к этому образу. Должна сказать, что мои встречи с Шаляпиным следовало бы, скорее, назвать «интервью»: это были ответы на мои многочисленные, бессистемные вопросы (времени было мало, а спросить хотелось о многом!).

«Мне очень трудно, — говорил он, — связно рассказать, как я подхожу к роли. Очень по-разному. Прежде всего много думаю, много мучаюсь, собираю отдельные черточки, а больше всего учусь у людей. Но с ролью Сальери получилось как-то неожиданно для меня самого: как только я в первый раз надел парик и камзол, я вдруг почувствовал себя Сальери, точно «вошел в его кожу».

Мне вспоминается, как А. Н. Скрябин, обычно очень скупой на похвалы, после «Моцарта и Сальери» в Большом театре, захваченный исполнением Шаляпина, говорил об огромном, почти стихийном внутреннем напряжении шаляпинской игры и в то же время полном внешнем спокойствии и скупости его сценических жестов. И шутливо добавил: «Богатые купцы будут недовольны. Такие деньги уплачены за билеты, а у Шаляпина никаких жестов!»

Во время одной из бесед я спросила Шаляпина, почему он не добивается подлинно художественного ансамбля в своем сценическом окружении. Федор Иванович, улыбаясь, ответил: «Вы, наверно, слышали: «Шаляпин скандалист, у него вечные столкновения с актерами, дирижерами, режиссерами...». Все это преувеличено, хотя иногда мне действительно бывает трудно сдержаться. Мне хочется показать актерам верное толкование образа, поделиться своими художественными намерениями, но иногда это плохо кончается, и вот газеты немедленно начинают звонить, что Шаляпин груб. Помню случай с тенором Д., певшим партию Самозванца. Я вышел посмотреть его костюм, а он оделся каким-то турецким пашой. Ну, я, конечно, сказал ему несколько слов... Что касается дирижеров, то у меня, например, никогда не было никаких столкновений с Рахманиновым (в «Воспоминаниях» он пишет: «и с Направником»). Я обычно умею вразумительно объяснить свои требования, но с дирижерами порой бывает трудно. У некоторых из них часто хромает ритм. Эта ритмическая неустойчивость мешает мне, выбивает из образа, нарушает задуманный мной рисунок роли. Обычно думают, что Шаляпин, мол, все делает стихийно: «пришел, увидел, победил». Но никто не знает, сколько сил и духовного напряжения я отдаю созданию образа».

Я спросила Федора Ивановича, почему он не поет в своих концертах многих замечательных камерных произведений русских и западных композиторов. Шаляпин сказал: «Все не соберусь выучить, обхожусь выученным репертуаром. Но я обязательно дойду до них, многие песни я уже наметил...» Говоря о фортепианном сопровождении, Федор Иванович заметил, что, кроме Рахманинова, его редко кто удовлетворяет.

Разговор коснулся новых веяний в области театрального искусства. «Могу ли я быть против обновления в этой области? — сказал Шаляпин. — Меня глу-

боко волнуют режиссерские замыслы таких людей, как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Но пустые режиссерские ухищрения, в которых тонут важнейшие музыкальные и драматические моменты, — эти фокусы чужды мне».

В своей книге Федор Иванович пишет, как возмущает его, например, постановка «Русалки», где в первой картине какие-то люди таскают мешки с мукой на мельницу. И это — в момент отчаяния Наташи, готовой утопиться. «У них это называется «оживление сцены»... Или появление в «Руслане», в сцене Наины, чертей, «которые иногда мерещатся алкоголикам», — шутливо говорил Шаляпин.

Одна из моих встреч с Шаляпиным произошла по приезде его из Петербурга. Он рассказал мне, что по просьбе одного своего приятеля недавно слушал молодого певца-баса, исполнявшего только шаляпинский репертуар. И в нескольких скупых замечаниях, которые он сделал молодому певцу, еще раз раскрылся один из величайших секретов неотразимого воздействия и обаяния великого артиста. Молодой певец исполнил несколько произведений Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. По поводу исполнения «Мельника» и «Титулярного советника» Шаляпин сказал: «Не надо излишнего натурализма. Эффект получится сильнее, если пьяный мельник своим поведением будет доказывать, что пьян-то не он, а окружающие. Когда вы поете «Титулярного советника», не надо преувеличенно качаться на ногах — достаточно сделать выразительный акцент на слове «пьянствовал». Последние слова следует произносить, как бы во сне, когда, опустивши голову на руки, засыпаешь, сидя у стола. «Старый капрал» настолько драматичен по содержанию, что не надо вносить в его исполнение излишнюю мелодраму— нужна простота, тогда ярче проступает фигура старого солдата. «Ночной смотр»,— продолжал Федор Иванович, — один из труднейших романсов. Надо очень внимательно слушать музыку, надо слышать все оркестровые инструменты, надо рисовать не парад мертвецов, а былое величие и славу. Нельзя, мчась на всех парах, петь слова: «он медленно едет по фронту». В исполнении «Семинариста» обычно очень переигрывают. Старайтесь переходить непосредственно от латинских вокабул к поповской дочке; не мечтайте слишком откровенно о ее прелестях, дайте и семинаристу какую-то долю поэтической мечтательности...»

О необычайно широком диапазоне шаляпинских образов достаточно много, интересно и ярко писали, но все это не дает полного представления о поразительной способности великого артиста к перевоплощению — от Бориса Годунова до Базилио, от Мельника до Дон Кихота, от Сальери до Варлаама.

На долю моего поколения выпало счастье слышать Шаляпина. Веками установленная «условность» оперы казалась всегда незыблемой. И вдруг на оперной сцене появляется настоящий, живой, естественный человек, с простыми, естественными, как в жизни, жестами и движениями. В моей памяти живет его неповторимый, глубокий, ровный, какой-то по-особенному «певучий» голос. Огромное непревзойденное мастерство, поразительная по ясности и выразительности дикция позволяли ему иногда неуловимыми оттенками этого голоса добиваться самых разнообразных красок: от трагического шепота, совершенно отчетливо слышимого в отдаленном углу галереи пятого яруса Большого театра, до запол-

нявшей весь зрительный зал кульминационной ноты в «Клевете». Можно сказать, что Шаляпин не пел, а *рисовал* голосом. Вот солидные, степенные интонации Мельника в «Русалке»; вот совершенно иные, наглые интонации Галицкого в сцене с Ярославной; вот проникновенные, полные фанатической веры «молитвенные» слова Досифея; вот незабываемое появление дона Базилио, точно вырастающего из двери, изумительный грим и ханжеские интриганские черты в каждом слове; вот потрясающие, прерывистые звуки голоса умирающего Бориса, вот звучащий где-то в скалах голос загадочного, врубелевского Демона. Этих примеров можно было бы привести великое множество.

Недаром Шаляпин так много говорит в своей книге о том, как важно уметь звуком изобразить ту или иную музыкальную ситуацию, настроение того или иного персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию, окраску голоса, который и в разговоре приобретает *различные цвета*. Человек не может сказать одинаковым голосом «я тебя люблю», «я тебя ненавижу».

Заканчивая на этом свои краткие воспоминания о великом русском артисте, хочу вспомнить о трех шуточных перевоплощениях Шаляпина, которые мне пришлось однажды видеть в тесном домашнем кругу: расшалившийся Шаляпин изображал юного гимназиста, попавшего впервые в Москву и потрясенного памятником Минину и Пожарскому. Надо было видеть, как на месте высокой представительной фигуры Шаляпина вдруг появлялся маленький, курносый, вихрастый гимназист, с выпученными глазами и разинутым от удивления ртом.

На одной вечеринке исполнялась «Детская симфония» Гайдна, в которой выступали лучшие солисты Москвы. Дирижировал С. А. Кусевицкий. Шаляпин играл на треугольнике. Он изображал робкого начинающего музыканта, чувствующего себя последней спицей в оркестровой колеснице. Сидя на краешке стула, отсчитывая на пальцах такты, чтобы не пропустить вступления, он все время «ел глазами» дирижера. Когда по окончании симфонии Кусевицкий «поднял» оркестр, Шаляпин нерешительно встал, как бы не уверенный в том, следует ли и ему подняться...

Шаляпин с И. М. Москвиным танцевали старинную кадриль «Вьюшки», музыку которой сами напевали: один изображал полкового писаря, другой приказчика из галантерейной лавки. На этой вечеринке присутствовал С. В. Рахманинов, пламенный поклонник Шаляпина, о котором он писал в своих воспоминаниях: «Встреча с Шаляпиным — одно из самых глубоких и тончайших переживаний всей моей жизни. Я не могу назвать ни одного артиста, который дал бы мне столько глубоких и чистых художественных наслаждений. Аккомпанировать ему было величайшей радостью моей жизни. Какое безграничное наслаждение и удивление вызывали поразительная легкость восприятия, быстрота и непосредственность его реакции на малейший художественный штрих, его изумительный дар перевоплощения, глубина и подлинность переживания...»

После окончания этого шуточного танца Рахманинов сказал: «Беспредельный, феноменальный талант во всем, за что ни берется!» Эти слова гениального русского композитора повторят все, кто имел счастье наслаждаться творчеством одного из величайших русских артистов.

С. Ю. ЛЕВИК

ЗАПИСКИ ОПЕРНОГО ПЕВЦА*

В начале 1916 года Федор Иванович Шаляпин подписал договор с антрепренером оперного театра в Народном доме на Петроградской стороне А. Р. Аксариным на регулярные выступления — в среднем предположительно до семи раз в месяц.

В Народном доме Шаляпин помимо своего обычного репертуара спел Филиппа в «Дон Карлосе» и Тонио в «Паяцах» — партии, ни разу не петые им на Мариинской сцене, а также Еремку во «Вражьей силе», временно выпавшего из его репертуара. [...]

Только что познакомившись с Шаляпиным, я в начале сезона его побаивался. Между тем держался он с артистами довольно просто и нередко зазывал к себе в уборную. Благоговея перед ним, я первым никогда не входил. Бессменно выступая в роли Рангони, когда он пел Бориса Годунова, я являлся в театр задолго до начала спектакля, одевался, гримировался и, совершенно готовый, занимал место в первой кулисе.

Первые два раза Шаляпин этого как будто не заметил, но на третий раз он, будучи не в духе и опасаясь, вероятно, отвлекающих впечатлений перед сценой галлюцинаций, повернулся к окну терема и довольно громко сказал в кулису:

— Уберите иезуита!

Разумеется, меня мгновенно «убрали». Однако я упросил Аксарина, который в ожидании разноса уже не отходил от кулис, объяснить Шаляпину в антракте, что я — бессменный Рангони и могу видеть его только из кулисы. — А он вас боготворит, — прибавил Аксарин, что совершенно соответствовало действительности.

Шаляпин посмотрел в мою сторону — я стоял неподалеку — и милостиво кивнул головой. Я подошел, чтобы поблагодарить его.

— А вы что же, живете в Питере и никогда меня в Борисе не видели? — спросил он, не протягивая мне руки.

— Напротив, — сказал я, — я вас видел не меньше двадцати раз! Но я хочу вас видеть всегда, коль скоро это позволяют обстоятельства.

— Так, пожалуйста... Собственно, появление иезуита...

К нему подошли по делу, он отвернулся от нас и направился в уборную. Мы с Аксариным пошли за ним. У порога он остановился, повернулся к нам лицом и закончил свою мысль:

— ...это ведь не поп дорогу перешел, а? Так, Александр Рафаилович. — И, сделав пригласительный жест, пропустил нас впереди себя в уборную. С тех пор я стал к нему захаживать, чаще всего при ком-нибудь, порой ненадолго, но на каждом спектакле.

Как-то в антракте перед сценой дуэли в «Фаусте» я застал Шаляпина с рапирой в руках. Он стоял посреди уборной, то выгибая рапиру, то отпуская ее, и, заканчивая свой рассказ, говорил:

* Глава из книги.

— Разве же теперь так бьют?.. Где там! (В голосе были явные нотки сожаления.) Набедокурил или украл человек — его и бьют. А иногда и так, зазря начнут, да и разойдутся... Ну и бьют... как бы нехотя, по долгу службы, так сказать... Звериного оскала на лице ни у кого нет. Нет того, чтобы человек бил, да не боялся быть в ответе; нынче бьют с оглядкой. А прежде от всей души, можно сказать, били!..

И стало ясно, что он хотел бы показать, как это было: в глазах забегали озорные огоньки. На лице так и было написано: разве же это оружие — рапира? Вот бы кулачный бой мне на сцене изобразить!.. Глаза его стали колоть, локти заходили... Мне показалось, что он что-то переживает, внутренне трепещет тем непреоборимым трепетом, который был для него характерен на сцене, одну-две минуты до выхода на нее и несколько минут после ухода.

Вдруг в фойе раздался звонок режиссера. Шаляпин неожиданно рассмеялся, тихо сказал: «Ну, вот!» — сел и потер кулаками коленки.

В другой раз он рассказывал известный случай, когда антрепренер «малороссийской труппы» Любимов-Деркач столкнул его с площадки поезда. Рассказ этот настолько поразил мое воображение и запечатлелся у меня в памяти, что я долгие месяцы после того повторял его среди своих друзей и знакомых [1].

Услыхал я этот рассказ при несколько необычных обстоятельствах.

Осенью 1916 года по окончании «Бориса Годунова» к Шаляпину явилась делегация с просьбой выступить в пользу инвалидов войны. Из явившихся пяти человек Шаляпин хорошо знал только одного, который и предложил ему выступить в «Запорожце за Дунаем».

— Малороссийский спектакль и с вашим участием, Федор Иванович, — говорил он, — наделает много шуму. Роль учить недолго... Две-три репетиции — и все. А повторить спектакль можно будет пять-шесть раз.

В это время Шаляпин снимал с себя тяжелый наряд царя Бориса. На его лице заиграла улыбка; отстранив руку портного, он резко повернулся к говорившему и, перебивая его, загрохотал:

— Как — учить? И ничего мне учить не надо! Ведь я карьеру-то у самого Деркача начинал, там же я и «Запорожца» пел.

Пауза. Федор Иванович садится. Лицо веселеет.

— А знаете, какую этот сукин сын со мной штуку выкинул? Садитесь, господа!.. До сих пор — бр!.. — мурашки по телу бегают... Волосы дыбом встают, как вспомню...

Внезапно лицо его стало мрачным. Сняв парик и пригладив волосы, он начал рассказывать.

— Знаете ли вы, каков был Деркач, а?

И он нарисовал его словесный портрет такими яркими красками, что перед нами во весь рост, как живой, встал этот «сукин сын», «паук-антрепренер» маленьких трупп, «пьяница», «бабник», «выжига» и «жмот», как время от времени для более точной характеристики называл его Шаляпин.

Наслаждаясь словесной местью за некогда пережитую обиду, Федор Иванович буквально захлебывался от шаржированного, при соответствующей мимике, описания наружности Деркача, его ухваток и ужимок, его «антрепренерской»

самовлюбленности. Но вот он сделал неожиданную модуляцию, добродушно и как-то конфузливо рассмеялся и сказал:

— Я сейчас в раж вошел, а ведь он был в общем ничего себе человек, я с ним потом ладил... Вместе водку пили.

Пауза. Шаляпин встает. Брови насупливаются, и совершенно другой голос говорит:

— Но это пустяќи... а вот еще что было. Представьте себе, господа, едем мы из Асхабада в этот... в Чарджуй. Денег, видите ли, этот хозяин в день по полтиннику, а иным и по двугривенному выдает, а провизию велел на всю дорогу заготовить. Купил это я колбасы — она свежая была, когда покупал, да в дороге от жары протухла. Где другую достать, когда в степи едешь? Да и денег-то в обрез. Я-то ничего, ел, носа даже не затыкал, а его сиятельство Деркач, не то чтобы кусок хорошей колбасы предложить, а еще и орать стал, как это я в его присутствии тухлую, да еще чесночную колбасу есть смею. Я вначале оробел и хотел ее спрятать, да вдруг, сам не знаю, с чего бы это, — вожжа под хвост, а кровь в голову... Я голову этак вскинул и говорю:

— А на какие же деньги нам свежую колбасу покупать, на ваши, что ли?

— Брось, — рычит Деркач, — сию минуту брось, босая команда!..

И руку протягивает, чтобы колбасу эту вырвать. Стояли мы в это время на площадке вагона. Я отстранился от его руки, но тут, как назло, поезд наскочил на стрелку и здорово тряхнуло нас.

— Брось! — заорал Деркач и ткнул меня в грудь кулачищем, — я и вывалился. Упал я на песок, да счастливо, не расшибся. Молод я был, худой как жердь, длинный как жирафа, да на ноги скорый, ловкий. Вскочил я, схватился за поручень последнего вагона, ткнулся коленкой о ступеньку — и сорвался... А поезд ушел.

До последних слов Шаляпин вел повествование тоном рассказчика. Ловко, убедительно, сказал бы я, но все же «деловито».

Шаляпин в это время был уже без бороды и без парика. Грим был стерт, но не начисто: на лбу осталась полоска от парика, на подбородке немного клея, к ушам прилипли тоненькие волокна ваты. Тем не менее это совершенно не мешало его мимике. Пока он говорил о Деркаче, брови его все время ходили ходуном, глаза то как бы прятались в глубине орбит, сужаясь до узеньких щелочек, то невероятно расширялись.

Но постепенно Шаляпин «забывает», что он ведет рассказ. Он встает. Слушатели, сидящие полукругом, невольно отодвигаются: их охватывает смутное волнение, затем беспокойство. А Шаляпин продолжает рассказ в другой манере: голос делается глуховатым, брови насуплены, голова как-то выдвинута вперед.

— И вот — вообразите картину... Я — один в степи. Дело под вечер... Солнце улепетывает — там ведь, в Азии, белых ночей не бывает, темнеет быстро. Так вот, — говорю я, — солнце скрывается за барханы. (Шаляпин говорил: дурханы). Воздух пропитан какой-то желтой мутью, песок похож издалека на стоячее желто-бурое болото. А я в этом мареве один: ни деревца, ни лужицы, ни пней, ни птицы в небе — ну, ничегошеньки нет в этой пустыне... Одни только рельсы напоминают, что где-то есть другая жизнь. Осмотрелся я, поглядел на свои полинялые отрепья, на изодранные чувяки, одетые на босу ногу, вытер пот с лица

и пошел вперед. Как далеко до станции, я, конечно, не имел представления, но будет... будет же какое-нибудь жилье! Ну пять, ну десять верст — стрелочник-то должен показаться? А коварное солнце садится все ниже и ниже. Иду я быстро, почти бегу. Грязный пот льет с лица ручьем, рукав, которым я его вытираю, стал мокрым...

— Заприметил я в начале похода какой-то высокий курган неподалеку от того места, где я сорвался. И дернула же меня нелегкая повернуться и посмотреть, много ли от него отмахать успел. Поворачиваюсь и вижу: дом стоит. Небольшой такой, непонятного цвета, но четкой формы... одним словом, дом. Что такое, думаю я, откуда взялся? Протер глаза, повернулся еще раз, туда-сюда, раз-другой... и дом исчез. Как наводнением, слизало. Ну, я еще в детстве про миражи в пустыне читал и сразу понял, что то не дом был, а мираж. Но, два или три раза повернувшись вокруг, я, знаете ли, потерял ориентировку, куда мне идти: вперед или назад. Дорога одноколейная, рельсы сзади и рельсы спереди... Холм, из-за которого я остановился, исчез в вечерней мгле. Вот тут господа, меня объял самый настоящий ужас. Ноги подкосились, и я, сам не знаю как, сел на горячий еще песок. Слезы градом брызнули из глаз. Ночевать в степи? Или ждать, авось пройдет какой-нибудь поезд и меня как-нибудь подберут? Солнце уже село, стало жутко. И вдруг я услышал протяжный вой. «Тигр!» — подумал я и вскочил с места...

Шаляпин уже не рассказывает, он искренне, глубоко переживает, хотя явно в какой-то мере фантазирует. Дыхание его участилось, порой становится порывистым, фразы делаются короткими. Голос потерял яркую окраску, стал почти глухим. Сила его невелика, но нарастает с неумолимой постепенностью. Движение глаз замедляется, затем зрачки расширяются и замирают, как бы устремленные в какую-то отдаленную точку. И страшный вопль ужаса: «Тигр» — раздается неожиданно.

Слушатели затаили дыхание. Мурашки бегают у нас по телу: всем нам давно уже стало страшно, страшно в доподлинном смысле слова. Восклицание «тигр» довело наше чувство до апогея, и мало кто остается спокойным: один вскакивает, другой неизвестно зачем с шумом двигает в сторону свой стул, третий съеживается как бы в ожидании удара. И все как будто снова слышат незабываемо жуткое «чур-чур, дитя!», которым Шаляпин только что пугал в «Борисе Годунове». Почти та же интонация непреодолимого страха, вызванного в первую очередь собственным воображением.

Шаляпин сделал паузу, как будто давая нам опомниться, затем продолжал, стоя и опираясь на стул:

— Почему я подумал «тигр»? Не могу сказать, да только это слово отпечаталось в моем мозгу. Снова такой же вой — и опять та же мысль: «Тигр!» Я закричал и, боясь обернуться, бросился бежать. Откуда только силы взялись! Однако, как я ни был испуган, я понимал, что в сторону нельзя уклоняться, и продолжал бежать вдоль рельс. Ноги вязли в песке, ударялись о какие-то валявшиеся на пути предметы, но я мчался с немыслимой скоростью. Мой тигр, однако, не отставал, и вой его слышался все ближе... «Тигр, тигр, тигр!» — колотилось у меня в сердце, стучало в висках. Выдержать эту пытку дольше я был не в силах и обернулся. Как раз тогда, когда мне показалось, что тигр

меня уже настигает... что я уже слышу его дыхание... и вижу его огненные глаза, зловещие... А это были фонари настигавшего меня поезда. С перепугу во мне что-то хрустнуло... надломилось... и я сразу успокоился.

Шаляпин не спускает тона, струны все еще натянуты. Казалось бы, смешно: поезд вместо тигра. Но нам не до смеха. Мы сами пережили невероятный испуг. Шаляпин победоносно оглядывает слушателей, садится, стирает пот со лба и снова берет тон рассказчика.

— Став между рельсами, я начал размахивать шляпой. Паровоз как будто замедлил ход, машинист высунулся, что-то грозно прокричал, дал оглушительный свисток, но все же еще чуть-чуть замедлил ход. Я схватился за первый же поручень. Машинист рванул поезд. От толчка я сорвался со ступеньки, но повис на цепкой руке, еще раз ударился больной коленкой о ступеньку и взобрался.

В слегка усталых глазах опять мелькает шалый огонек. Шаляпину уже снова хочется шутить, балагурить. И он снова меняет тон.

— Вы не поверите, господа, — продолжает он спокойно, — сразу от сердца отлегло. И знаете, о чем я подумал, как только почувствовал себя в безопасности? О виновнице происшествия, о колбасе. Вознаграждая себя за пережитый ужас, я достал из одного кармана остатки колбасы, которые успел туда засунуть, из другого — кусок черствого хлеба и стал жевать. Да с каким аппетитом! Колбаса здорово, извините за выражение, воняла, мне даже казалось, что она от этого в весе, что ли, прибавилась... Но какой же она мне вкусной показалась! — И, подумав, он со вздохом прибавил: — Молодость, молодость...

Сделав паузу, он намочил полотенце в жидком вазелине, широким жестом вытер лицо, оглядел потрясенных огромным впечатлением от его рассказа людей и вдруг, без всякого перехода, вернулся к деловой части прерванного разговора.

— Нет, знаете, «Запорожца» не хочется... Лучше я концерт спою, — сказал он равнодушным, скучающим голосом.

Просители повскакали с мест. Они кланялись в пояс, жали Шаляпину руку за доставленное рассказом удовольствие и все же возвращались к «малороссийскому» спектаклю.

Когда Шаляпин обмыл лицо, попудрился и надел изящный жакетный костюм, он обвел собеседников тяжелым взглядом и сухим голосом небрежно бросил:

— Ненужный разговор... Я же сказал... О сроке наведайтесь через неделю...

И без слов, одними глазами, велел подавать шубу. У него был усталый вид. Можно было подумать, что рассказ о Деркаче и тигре утомил его больше, чем только что сыгранный спектакль. Или самое воспоминание взволновало его?

Через какой-то срок, как мне передавали, разговор о благотворительном спектакле возобновился, но столь же безуспешно. Месяца через полтора тот же разговор продолжался в моем присутствии. Состав делегации был расширен. Ставился вопрос о каком-нибудь необыкновенном спектакле, по совершенно неожиданной программе. В Петрограде к тому времени было много богатых беженцев из Польши и Литвы, много новоявленных дельцов, нажившихся на войне. Это обстоятельство позволяло рассчитывать на сбор в двадцать пять — сорок тысяч рублей, но, чтобы его обеспечить, нужен был какой-нибудь «бум», «трюк». Тогда кто-то поднял вопрос о выступлении Шаляпина в драматическом

спектакле. Один из не очень умных людей назвал «Гамлета», Шаляпин презрительно посмотрел на него и уничтожающе взмахнул мизинцем левой руки: большего говоривший явно не стоил. Другой назвал Шейлока и Лира, на выбор. Шаляпин долго смотрел на него вопросительным взглядом, постучал пальцами по столу и как бы выдавил из себя:

— Неплохо бы, да только... А я думал, господа, что вы мне «Эдипа» предложите, а?

Мысль об Эдипе будоражила Шаляпина в течение долгого времени. Он обращался даже к Н. А. Римскому-Корсакову с просьбой написать оперу об этом герое двух софокловских трагедий. Как известно, великий русский композитор хорошо знал, по-видимому, любил древний мир, неоднократно к нему возвращался, о чем свидетельствуют хотя бы опера «Сервилия» и «Из Гомера», однако писать оперу он отказался, заявив Шаляпину со свойственной ему скромностью, что у него для такой задачи не хватит трагедийного таланта. Огорченный отказом, Шаляпин однажды продекламировал Николаю Андреевичу «Царя Эдипа», но восхищенный его декламацией композитор смог только сказать:

— Вот-вот, именно благодаря вашему чтению я окончательно убедился в том, что «Царь Эдип» мне будет не по силам [2].

Через некоторое время Шаляпин обратился с той же просьбой к А. К. Глазунову. Александр Константинович, как известно, от сочинения оперы воздержался и отказал Шаляпину.

Этих подробностей, услышанных мной значительно позднее, я в описываемый вечер еще не знал и был, как и все другие, поражен. Все зашумели. Шаляпин — Эдип! Что может быть интереснее в художественном смысле, что может быть новее! Перед нашими взорами встал этот колосс с его трагедийными интонациями, и мы буквально захлебывались от восхищения. К хору восторженных голосов присоединился и А. Р. Аксарин. Как опытный администратор, он молниеносно сообразил, что такой спектакль постановочно прост, что Большой зал Народного дома для него отлично подходит, что расходов будет немного...

Шаляпин долго говорил об Эдипе, обнаружив отличное знание трагедии. Постепенно он втянул всех нас в разговор и даже начал обсуждать кандидаток на роль Иокасты. Мне стало казаться, что он про себя давно решил сыграть роль Эдипа, а может быть, даже готов к ней.

Восторженным возгласам не было конца. Когда подъем дошел до предела, Шаляпин неожиданно сел и голосом, которым он хотел подчеркнуть, что все это его не касается, сказал:

— А только не будет этого. Страшно!..

— Что страшно? — воскликнул один из присутствовавших, тот самый, который в первый раз заговорил о «Запорожце».

— Как это «что»? — уже начиная сердиться, переспросил Федор Иванович. — Играть страшно, это ведь Эдип, а не Запорожец... Вот я и говорю: играть страшно. Играть Эдипа-то вам, что ли, придется? Ведь мне... Ну, а мне — страшно.

Впоследствии к вопросу об Эдипе Шаляпин возвращался неоднократно. Пианист Е. Вильбушевич рассказывал, что особенно много энергии на уговоры его тратил Н. Н. Ходотов, который считал, что Шаляпин обязан сыграть Эдипа: «Сальвини умер, Поссарт стар — кому же играть?»

— Если бы кто-нибудь написал оперу, — отвечал Федор Иванович, — я бы ему помог. Я бы даже кое-что придумал, может быть, и напел бы кое-что. А в драме — нет, страшновато, страшно!

То же самое «страшно», которое и я слышал из его уст. А оперу он даже заказывал как-то обер-гофмейстеру А. С. Танееву, да безуспешно.

Насколько помнится, кроме участия в тургеневских «Певцах», сыгранных в Александринском театре в один из юбилеев И. С. Тургенева [3], Ф. И. Шаляпин ни в одном драматическом спектакле не выступал. Не сыграл он и Эдипа.

В своей автобиографии Шаляпин несколько раз возвращается к мастерству известного рассказчика И. Ф. Горбунова и ему подобных художников слова, восторгается их умением говорить, быть выразительными и пластичными.

На ту же тему Шаляпин говорил в моем присутствии раза два или три, неизменно добавляя:

— Как я завидую таким людям!

По блеску, по живописности, с которыми он сам воспроизводил рассказ о Деркаче, два-три рассказа «о людях и случаях», я позволяю себе утверждать, что Шаляпину никому из рассказчиков завидовать не следовало. Я по крайней мере более ярких рассказчиков не знал, хотя слышал рассказы великолепных русских актеров с эстрады, рассказы подготовленные, актерски продуманные и обработанные, хотя в юности слышал в интимной обстановке незабываемые сценки (на две трети тут же сочиненные или пересочиняемые) из уст такого замечательного мастера жеста, интонации, мимики, каким был знаменитый украинский драматург и актер Марк Лукич Кропивницкий. Если последний чем-нибудь и превосходил Шаляпина, то более выразительным и пленительным языком своих экспромтов. Во всем остальном Кропивницкий как рассказчик уступал Шаляпину.

Мы все знали, что Шаляпин очень мало учился, и считали его в смысле общей культуры не особенно развитым, даже малообразованным. Из личных встреч и бесед с ним я вынес совершенно другое впечатление. За учебниками, как мы это все делали в детстве и юности, Шаляпин, как известно, не сидел. Но натура его была на знания жадна и исключительно восприимчива. Память у него была отличная. Литературой он специально не занимался, но был очень начитан. Живописи и архитектуры он специально не изучал, но выставки и музеи посещал часто и задерживался там подолгу. О его теснейшей дружбе с выдающимися художниками также хорошо известно. Любил он очень и русскую старину.

Один из театральных администраторов рассказывал мне, что когда он в начале 1920 года привез Шаляпина на два концерта в Псков, то ему с трудом удалось достать автомобиль, однако Шаляпин заявил:

— Что вы! Тут Иван Грозный пешком ходил, а я буду разъезжать?

Отмахав без малого три километра, он подошел к Псковскому кремлю и принялся его осматривать. В тамошнем детинце есть башня, с которой, по преданию, сбрасывались вниз изменники опричнины. У Шаляпина из-под ног катились камни, его упрашивали не рисковать жизнью, но уговорить его не лазить наверх было невозможно. Он взобрался на башню и оттуда глянул вниз [4].

Историю, прошлое своей родины он любил страстно и умел жить в нем.

Некоторые считали, что Шаляпин родился гениальным трагическим актером и не стал им только потому, что сверх всех полагающихся драматическому актеру данных природа наградила его замечательным голосом и незаурядной музыкальностью.

Казалось бы, отмеченные мною выше выдающиеся изобразительные способности Шаляпина, так обогащавшие его рассказы, его исключительная пластичность, мимика, фигура, жест и другие щедро отпущенные ему дары, наконец, его декламация, как будто совсем без нот и вне тональности, так поражавшая в сцене с курантами («Борис Годунов»), должны были убедить меня в правильности такого предположения. Знал я и о том, что итальянцы не пощадили священного для них имени Сальвини и бросили его к ногам Шаляпина именно после сцены с курантами; что величайший мастер позы — знаменитый немецкий актер Поссарт сразу потерял свое мировое первенство в роли Мефистофеля, лишь только Шаляпин оживил бойтовского «Мефистофеля».

И тем не менее два обстоятельства удерживают меня от того, чтобы разделить мнение, которое поддерживалось даже таким крупным авторитетом в области драматического искусства, каким был Ю. М. Юрьев. Нет! Тысячу раз нет! Если бы Шаляпин стал драматическим актером, он был бы, несомненно, очень крупным, выдающимся в своем роде, неповторимым артистом. Его техника обеспечила бы ему, вероятно, мировую славу. Но Шаляпиным, то есть артистом, намного превысившим все то, что театральное исполнительство знало и знает до и после него, Шаляпин не стал бы и, очевидно, сам не рассчитывал стать.

Шаляпин был честолюбив. Он очень ревниво прислушивался к голосу печати, хотя в душе не считал рецензентов компетентными людьми. От него я услышал своеобразный парафраз на саркастическое изречение Берлиоза.

— Берлиоз говорил, — сказал однажды Шаляпин, — что критики, рассуждающие об исполнительстве, — это кастраты, говорящие о страсти. А я скажу, что рецензенты, которые сами не поют или по крайней мере не играют на сцене, не понимают ни роли, ни партии.

Однако как ни достойны были презрения бекмессеры из «Нового времени», моськи из «Веча» и прочей желтой прессы, обливавшие Шаляпина грязью за его передовые настроения, Шаляпин болезненно реагировал на то, что эти разбойники пера обзывали его фигляром и босяком.

Когда антрепренеры Адама Дидура перед его первым приездом в Россию стали его рекламировать как единственного в мире конкурента Шаляпина, Федор Иванович пережил немало тяжелых минут. Я пел Рангони в спектакле Дидура в консерватории и отлично помню, как близкие Шаляпину люди, в частности режиссер Д. Дума, не без изумления рассказывали в антрактах, что Шаляпин лишился покоя и часто на память цитирует наиболее хвалебные в адрес Дидура рецензии, высмеивая их и в то же время с возмущением ругая их авторов.

Так вот позволительно спросить: почему же Шаляпин ни разу не отважился сыграть какую-нибудь трагическую или сильно драматическую роль? Материально это ему было выгоднее; расходов по спектаклю было бы втрое-вчетверо меньше, а Шаляпин мог бы значительно повысить свой гонорар.

В такой же мере драматический спектакль, должен был рассуждать Шаляпин, мог бы увеличить и его славу.

В самом деле, знает ли история случай, когда бы один и тот же артист мог выступать в опере и в драме с одинаковым успехом?

Неужели же честолюбивому Шаляпину не хотелось бы украсить венок своей славы еще одним ярким бриллиантом?

Не мог Шаляпин бояться и того, что игра в драматическом спектакле отразится неблагоприятно на его голосе. Мы знаем, что он этого голоса не щадил. Он сам рассказывает, что был «неутомим, как верблюд». [...]

Не мог он бояться и форсировки в речи, так как какой бы то ни было нажим, пересол, преувеличение чего бы то ни было (за исключением комических моментов) были глубоко чужды его художественной натуре. Его вкус и весь его артистический склад вообще не признавали насилия в искусстве.

Из его «Автобиографии» мы узнаем, что он в молодости играл Разлюляева в «Бедности не порок», Петра в «Наталке Полтавке» и самого Несчастливцева в «Лесе». Чего же больше? И опыт, значит, был.

Наконец, в пору участия Шаляпина в создании Театра трагедии в Петрограде предполагались его выступления в ролях Филиппа в шиллеровском «Дон Карлосе» и Макбета в одноименной шекспировской трагедии. Но на все конкретные предложения сыграть большую роль в драматическом спектакле Шаляпин изрекал всегда одно и то же слово: «Страшно!» [5].

Ему было страшно, и, как мне кажется, основания для этого страха у него были.

Его судьба сложилась таким образом, что пение, стихия русской народной песни воспитала его и пронизала все его существо. [...]

Шаляпин родился гениальным певцом, и ни в чем ином он гениален не был. Его гений был, если можно так выразиться, в его «голосовой душе», в его голосовых тембрах, которые были цветами богаче радуги, оттенками ярче солнечных спектров, ясностью ощутимее солнечных лучей. Все вопросы его художественного бытия решались его певческим голосом.

Что же это был за голос?

Просматривая статьи крупнейших наших критиков, наблюдавших за становлением гения Шаляпина и его грандиозным ростом, нужно отметить присущую им всем одну и ту же особенность: за ничтожными исключениями художественные эмоции, рожденные искусством Шаляпина, вызывали у людей музыкальной науки не придирчивость строгого научного исследования, давали им в руки не скальпель анатома, а краски художественного, образного, беллетристического, в лучшем смысле слова, изобразительства.

В самом деле, в рецензиях о Шаляпине почти нет детальных разборов ни самого его голоса, ни метода (или школы), которым он был обработан. Никто не распространяется о том, сидит ли у него звук в маске или зажимается связками («горлит»), выравнены ли у него регистры или отличны друг от друга, мощнее ли его голос того или иного имярека или нет и т. д. и т. п. Как ни существенно важно было бы отобразить в статьях первейшее оружие певца — его голос как таковой, — эта тема исчерпывается самыми трафаретными и не всегда верными определениями. Бас-кантанто ровного и бархатного тембра со слабоватыми низами и свободными верхами.

Часто попадающееся слово «баритон» мне представляется неуместным, неким доказательством недостаточного внимания к определению шаляпинского голоса. Голоса определяются в основном не по диапазонам, а по тембрам, и здесь двойственность определения невозможна. Если бы это было не так, мы бы считали А. В. Секар-Рожанского и М. Е. Медведева за относительно тяжелые верхи баритонами, а баритонов М. Б. Сокольского или В. А. Томского (я называю только современников Шаляпина) за их беспредельные верхи — тенорами.

В начале своей карьеры Шаляпин действительно, как он сам рассказывал, «путался между баритоном и басом», пел Валентина в «Фаусте» и еще что-то. Но это было результатом его материальной нищеты, побуждавшей его к репертуарной всеядности. [...]

Бас у Шаляпина тоже не был всеобъемлющим: за отсутствием «профундовых» нот и при относительно слабоватых низах, он был вынужден очень скоро отказаться от партии Кардинала в опере Галеви «Дочь кардинала», от Бертрама в «Роберте-Дьяволе», а за партию Марселя из «Гугенотов» никогда и не брался. В партии же Кончака он кое-какие ноты транспонировал.

При малозвучных, своеобразно как будто чуть-чуть сипловатых низах голос Шаляпина, начиная с *ми-бемоль* малой октавы, шел вверх, наполненный «мясом» до предела, то есть был максимально полнокровным в габаритах именно басовой тесситуры. Мне не довелось слышать, чтобы Шаляпин взял когда-нибудь на сцене верхнее *соль* (в партии Томского, единственной в его репертуаре, которая эту ноту включает, я его не слышал), а ноты *фа* и *ми* при всей их замечательной звучности ему иногда, при малейшем недомогании, не удавалось держать на должном количестве колебаний, и они, случалось, звучали чуть-чуть ниже. Полнозвучными двумя октавами да еще с запасом, чем отличаются выдающиеся голоса, Шаляпин не располагал [6].

Остановился я на этом так подробно, помимо всего прочего, и потому, что Шаляпин побаивался высоких тесситур и не шел ни на какие эксперименты. Так, например, Э. А. Купер пытался приспособить для него партию вердиевского Фальстафа, но на спектакль Шаляпин так и не отважился. Не рискнул он взяться и за вердиевского Макбета, хотя мечтал об этом. Не из-за отдельных высоких нот в «Фальстафе» или в «Макбете», а из-за общей высокой тесситуры.[...]

Особой «стенобитностью» его голос тоже не отличался. Но он был большой, очень звучный и обладал достаточной силой, чтобы прорезать любой оркестр и выделяться на фоне любого ансамбля. Мощь шаляпинского звука была не природной, а являлась результатом исключительного умения Шаляпина распределять свет и тени при исполнении.

Резюмируем: голос Шаляпина чисто *физиологически* не был феноменом, как, например, голоса А. П. Антоновского или итальянцев Силлиха и Аримонди. Но, скажем это тут же, как *художественный феномен* он звучал и шире, и мощнее, и звучнее, чем голоса названных певцов: этот голос был неповторим. Мы часто говорили, что такого голоса никто из нас больше никогда не слыхал. И это верно.

Прежде всего этот голос извлекался из гортани без малейшего напряжения. На самых сильных местах напряжение связок, казалось, не выходило за пределы обычного состояния их при нормальном разговоре. Ни при каких усло-

виях нельзя было заметить следов форсировки. Расширение воздушной струи и сужение ее — вот все, что можно было угадать, но только угадать, а не воспринимать как нечто ощутимое или слышимое. Как компактный кусок теста под действием скалки легко превращается в тончайший лист, так же незаметно, без единого толчка, без ступенчатых перерывов звука, без «гакания», тоненькая полоса звука утолщалась и превращалась в звуковую лаву небывалой мощи. И как бы ни была длинна нота — ни одного «кикса», ни одной выщербины на идеальной линии, ни одного утолщения на полпути. Всегда и везде идеально расширяющиеся и сужающиеся вилки крещендо и декрещендо.

Термины для определения тембра: металлический, светлый, яркий и матовый — понятия очень растяжимые. Без сравнения рискованно поэтому говорить об основном тембре шаляпинского голоса.

Привлечем тембры первоклассных певцов, в сравнительно недавнем прошлом хорошо известных в нашей стране, В. И. Касторского и И. В. Тартакова [7]. Первый обладал тембром металлическим, второй — матовым. Шаляпинский голос находился посередине между ними: он был достаточно металличен и в меру матов. Отсюда родилось определение «бархатный», то есть мягкий, не колющий металлом; отсюда же всеобъемлющее и исключающее какие бы то ни было сравнения, чаще всего применяемое определение «шаляпинский», иначе говоря: неповторимый, единственный.

Так же мало, как о самом голосе, в рецензиях говорилось о технологии шаляпинского пения. И почти не встречалось критически подробных анализов его сценического поведения, методологического разбора его актерской игры, как это всегда бывает в театроведческой литературе, когда на сценическом небосклоне появляется какая-нибудь крупная звезда. Считалось, по-видимому, само собой подразумевающимся, что у Шаляпина все компоненты искусства певца и актера находятся на наивысшей ступени: иначе как бы мог он с такой головокружительной быстротой подняться выше всех известных до него в истории актерского мастерства крупнейших артистов?

Но, невзирая на все это, и на солнце шаляпинского искусства были пятна, о которых надо говорить, особенно теперь, когда мы уже не находимся под его непосредственным воздействием. Может быть, это даже необходимо еще и потому, что современники наши судят о нем по граммофонным пластинкам, в своем большинстве очень далеким от совершенства, и нередко спрашивают, почему никто не говорит о тех «странностях», которые в этих пластинках наблюдаются. Изучение «солнечных пятен» не уменьшит ослепительного, яркого и творящего жизнь света.

Далее, мне представляется существенно важным и своевременным отметить необходимость создания некой энциклопедии шаляпинского творчества. К этой работе необходимо привлечь в первую очередь тех певцов и дирижеров, которые с ним работали. Пора заговорить о нем языком профессионалов. Их, к счастью, еще много, этих сотворцов Шаляпина, однако их ряды с каждым годом редеют.

Нужно сказать, что большинство шаляпинских современников в той или иной мере находилось под его влиянием. Шаляпину многие пытались подражать, но вскоре убеждались, что это безнадежно. Нельзя было подражательным путем достичь каких-нибудь художественных результатов. Все такие попытки вели

к краху. Я даже не могу представить себе, чтобы на Шаляпина можно было создать какую-нибудь вокальную карикатуру, столь неповторимо было его пение.

В свое время мы прежде всего прислушивались к шаляпинской эмиссии звука. Как Шаляпин открывает гортань? Опрокидывает ли он верхи в затылок или, наоборот, придвигает их к зубам, то есть «дает» в знаменитую «маску»? Подымает он ключицы или дышит диафрагмой?

И неизменно приходили к заключению, что прямых ответов на это нельзя получить: чисто технические моменты тонули у Шаляпина в комплексе его исполнения. Здесь были налицо все детали разнообразных школ, хотя не было пестроты, и в то же время нельзя было говорить ни о какой единой школе, как немыслимо было допустить, что тут вообще никакой школы нет! Потому что, если сокровищница шаляпинских тембровых красок не имела себе равной, то так же своеобразна, богата и неповторима была его вокальная техника.

Что такое вокальная техника подлинного артиста? Это способность выполнять все то, чего требует музыка, то есть не только написанные ноты, но не написанное, а внутри музыки заложенное содержание, которое композитор слышал в своем произведении и которое исполнитель должен творчески пропустить через свою индивидуальность.

Объем средств вокальной техники не очень велик, но чрезвычайно разнообразен в деталях, ввиду необходимости ее индивидуального развития в каждом отдельном случае. Вот почему эта техника дается в руки далеко не всем, даже при усиленном труде.

У нашумевшего в свое время голосом и школой тенора Д. А. Смирнова, у лучших учеников Эверарди — Тартакова или Образцова, у замечательных вокалистов, специалистов бельканто — Сибирякова, Касторского и других мы всегда находили много общего в их школе пения с представителями той или иной вокальной манеры, при этом, согласно моде, обязательно итальянской. Мы сравнивали Смирнова с Ансельми, Касторского с Наварини, Сибирякова с Аримонди и т. д. Для любого из них неизменно лучшей похвалой считалось хотя бы отдаленное сравнение с Баттистини, действительно для того времени величайшего мастера «смычка», бельканто. Но я прекрасно помню, что еще в те годы, когда авторитет итальянской школы для средней массы певцов был непререкаем, многие из нас на спектакле «Мария де Роган» с Баттистини про себя уже решали, что Баттистини местами (только местами) поет, как Шаляпин.

Эталон, по которому мы все тогда равнялись, потерял свою точность. Мне кажется, что именно Шаляпин был тем *первым* певцом, который всю вокальную технику, все виды школ и школок растворил в горниле своего пения до такой степени, что они перестали существовать как самостоятельно осязаемые компоненты певческого искусства. И не потому, разумеется, что Шаляпин идеальной школы как орудия художественного воздействия ни от кого не добивался получить и сам не выработал (хотя считал себя через своего учителя Усатова, ученика Эверарди, «внуком Эверарди»), а потому прежде всего, что «поверяя гармонию алгеброй», то есть с точки зрения какой-то своей *собственной* строжайшей и совершеннейшей вокальной школы, контролируя каждый звук в процессе исполнения, он тщательно стирал малейшие следы этой проверки, то есть

снимал какие бы то ни было признаки вокальной школы как компонента своего художественного воздействия на слушателя.

Можно быть уверенным, что Шаляпин родился с голосом, от природы хорошо поставленным. Ему не нужно было годами петь экзерсисы, чтобы научиться делать трель с легкостью колоратурного сопрано, четко делать пассажи, оттачивать любое стаккато, филировать любую ноту и т. д.

Один раз разобравшись в этом арсенале и осознав его, он своим умением на лету подхватывать все, что ему может пригодиться, — от особенностей произношения любого иностранного языка до умения, когда нужно, скопировать в точности любой чужой жест, интонацию и походку — «схватил» все те премудрости, над которыми многие бьются годами.

О том, чтобы Шаляпин годами работал над своей техникой, мы никогда не слышали. Единственное, что в этом смысле не далось, по-видимому, Шаляпину без должных упражнений (в данном случае — гимнастика дыхания), — это умение подолгу не переводить дыхание. Об этом можно судить не только по тому, что Шаляпин в том же «Борисе», например, рвал на две части слигованные Мусоргским фразы: «В семье своей я мнил найти отраду» (перед «я» вдох) или «Готовил дочери веселый брачный пир» (вдох перед «веселый»), — не исключено, что для него это было вопросом своеобразного нюанса, — но и по тому, что Шаляпин избегал петь в ораториях Генделя, Гайдна и других классических произведениях, в которых распевы тянутся многие такты и требуют исключительно хорошо натренированного дыхания. По той же причине Шаляпин в ариях с быстрым темпом (рондо Фарлафа, ария Мельника и т. д.) иногда не выговаривал концы слов, а вместо этого брал дыхание. Ему случалось брать дыхание иногда даже в середине распева, в середине слова, но арию из оперы «Алеко», да и кое-что другое он тем не менее заканчивал очень долгой ферматой.

В то же время Шаляпин отличался исключительной неутомимостью (чему не может содействовать короткое дыхание), если только не был простужен или, что на него действовало больше, не был чем-нибудь взволнован. И Горький, и Телешов, и Никулин, и другие мемуаристы рассказывают о том, как Шаляпин мог иногда часами петь в товарищеской среде по собственной инициативе. «Петь хочется», — говорил он и из-под земли раздобывал рояль и аккомпаниатора. [...]

Довелось и мне однажды присутствовать на подобном экспромтном концерте.

Зимой 1919 года Шаляпин предложил мне перейти из Театра музыкальной драмы в Мариинский театр (ныне имени Кирова). Для «душевного разговора» и для «подробной пробы» он пригласил меня к себе домой. Ему не столько нужно было меня «прощупать», так как я в течение сезона с ним выступал и он меня отлично знал, сколько хотелось, по-видимому, разубедить меня в моей приверженности к руководителю ТМД И. М. Лапицкому, чьим «принципиальным противником» он был [8].

Назначил он мне прийти в тот день, когда ему вечером предстояло петь «Дон Кихота», и, как всегда в дни своих спектаклей, он немало нервничал.

Застал я его в довольно пониженном настроении, так как он считал себя простуженным. Вдобавок он меня вызвал к часу дня, а аккомпаниатор был приглашен к двум. Шаляпин усадил меня пить чай и после первых двух-трех фраз стал громить театр, в котором актер «на последнем месте». (Это была сущая неправда,

основанная на том, что за шесть лет Шаляпин, кроме «Парсифаля» и «Богемы», ни одного спектакля в Театре музыкальной драмы не видел!) Когда же явился аккомпаниатор, он прервал себя на полуслове и повел нас в кабинет. Я спел три номера, и Шаляпин вдруг спросил:

— А техническое что-нибудь, арию Нелуско [9] знаете? — И неожиданно, встав со стула, полным голосом запел «Адамастор — грозный бог». Я арию знал, но нот со мной не было. Тогда он отпустил аккомпаниатора и сел на его место. Заложив правую руку за пазуху, он левой стал «выковыривать» отдельные ноты, изредка беря трезвучие, а я стал петь. Отыгрыши на моих паузах он либо выстукивал отдельными нотами, либо выпевал закрытым ртом. Я пришел в хорошее настроение, робость с меня спала, он это с довольным видом отметил и говорит:

— Ну, вот видите, веселее стало... Да и мне что-то петь захотелось.

Вторую фразу он уже сказал как будто не мне, а самому себе. И, продолжая так же что-то подбирать на рояле пальцами одной левой руки, начал петь «Приют» Шуберта.

Как завороженный, застыл я у рояля и почти час слушал, как он пел. Без всяких пауз и модуляций он переходил от одного романса к другому: закончив один, он тут же ударял пальцем по нужной первой ноте второго и, как мне казалось, совершенно забыв или игнорируя мое присутствие, пел безостановочно то Чайковского, то Донаурова, то Шуберта. Не закончив последнего номера, он неожиданно встал, закрыл крышку и, как бы только сейчас увидев меня, сказал:

— Сиплю немножко... А ведь у меня «Дон Кихот»!

Совершенно потрясенный пережитыми впечатлениями, я не находил слов и, боясь оскорбить его какой-нибудь банальной похвалой, молчал. Он ласково посмотрел на меня и заметил:

— А вы говорите — Вагнер...

Это был исчерпывающий ответ на мой уже не раз заданный ему вопрос, почему он не поет в операх Вагнера.

«Чувственно-яркий, необузданно-страстный, в истоме изнывающий Вагнер» (определение Б. В. Асафьева) был Шаляпину не сродни. Его голос, в основном пронизанный трагическими обертонами, всегда звучал *из глубины* его существа. В любом оттенке, в любом тембровом блике его, которые чаще всего воплощали трагические черты русского бытия, — независимо от того, отражали ли они жалобу или ужас, примирение или гнев, — «всегда было столько правдивости, столько подлинной жизни и столько, короче говоря, реализма», что для картонных богов и неземных героев та душевная глубина, та теплота и та русская ширь, с которой Шаляпин пел, в вагнеровском репертуаре были бы просто неуместны [10]. Между тем именно в этих особенностях была его сила.

Но я вспомнил об этом концерте в связи с технологическими вопросами. Этот концерт дает мне какое-то разрешение их.

Когда Шаляпин стал петь без аккомпанемента, мне это показалось чрезвычайно странным, но скоро я забыл, что аккомпанемент вообще наличествует в этих вещах. Может быть, если бы он вдруг появился, он бы мне в какой-то мере помешал упиваться шаляпинским пением. А затем мне стало казаться, что я при-

сутствую при какой-то самопроверочной репетиции — так сосредоточенно было лицо Шаляпина, мимировавшего только намеками, сообразно силе голоса, не выходившего почти за пределы меццо-форте. К некоторым фразам Шаляпин явно прислушивался, время от времени поднимая голову и устремляя глаза в потолок.

Вот тут-то мне и показалось, что он отшлифовывает свое пение таким образом, чтобы в нем не застрял какой-нибудь чисто вокальный эффект, такой эффект, который сам по себе, может быть, имеет ценность, но накладывает на любой вокальный образ один и тот же трафаретный отпечаток. И если это так, то хвала творцу за то, что Шаляпин не пользовался «тайнами» итальянского пения как самостоятельно действующим оружием, вернее, не привил себе их.

Хотя при расставании Шаляпин сказал, что «для гостя» спел целую программу, он пел для себя.

Прежде всего он, по всей видимости, распевался перед спектаклем. В то время как все певцы это обычно делают путем штудирования гамм, вокализов и напевания арий или отрывков из предстоящей к исполнению вечером партии, Шаляпин явно настраивал себя на лирический тон, тон Дон Кихота. Все, что он пел, не носило никаких следов даже простой улыбки — один лиризм, одна глубокая задушевность, те или иные страдальческие эмоции и интонации. Сильных звуков, то есть нужного в большом зале форте, он не давал, но уже меццо-форте, пиано и пианиссимо были налиты шаляпинской сочностью, его обаятельным бархатом и сверкали всеми переливами тембров, которые составляли основные сокровища его неповторимого орга́на. И тут больше всего мне бросилась в глаза необыкновенная ровность его регистров.

Не берусь утверждать, каков генезис этой ровности: усиленная работа (с помощью Усатова — его единственного преподавателя — или без него) или все те же дары столь щедрой для Шаляпина природы. Эта ровность нисколько не терялась даже от того, что низы Шаляпина, о чем я уже упоминал и что отмечалось и в прессе, не были так «мясисты» (сочны и полнокровны), как весь остальной голос. Недостаток полноты возмещался совершенно своеобразной характерностью, тембром, «интонацией», как определял Шаляпин. То есть низкие звуки (с *ми-бемоль* и ниже) всегда были насыщены какой-то особой убеждающей искренностью, являвшейся как бы природным добавочным коэффициентом к той интонации, которую Шаляпин в данное место вкладывал сознательно. В этом «коэффициенте», в физиологической основе которого лежала какая-то в душу проникающая сиповатость, была такая своеобразная прелесть, что было бы очень жаль, если бы она однажды вдруг исчезла.

Но тут мы перешли в область тембра. Мудрое определение тембра дает в своей книге «Глинка» Б. В. Асафьев [11], а именно: «Тембр — органическое явление окрашенности и экспрессии, тембр — объект и инструмент художественного воздействия, качество колорита, входящего в идейно-образный мир музыкального художника». Но именно тембр есть то «мгновенное созданье», которое, по выражению Шиллера, «бесследно гибнет» вместе с актером. Точно описать тембр невозможно; о нем говорят языком художественным, образным, то есть та́к, что каждый воспринимает его в большой степени по-своему. Шаляпин сам говорил, что как ни примечательно описание Толстым внешности Анны Карениной, десять художников на основании этого описания написали бы десять,

нисколько один на другой не похожих портретов. Такое художественное описание не входит в мои задачи. Но об *умении* Шаляпина менять и разнообразить тембры говорить необходимо. Именно он находил для каждого воплощаемого персонажа «качество колорита». Через тембр он умел делать слышным, слышным до осязаемости, *отношение певца* к изображаемому персонажу или событию.

Оглядываясь на прошлое, мы не можем ни в истории, ни в живых воспоминаниях найти второй голос, который был бы так богат тембрами, как голос Шаляпина. В меру матовые, бархатные — не самые звуки голоса, а их тембры — поражали не только красками, не только фейерверком разнообразнейших тонов и полутонов, не только обволакивающей слух, а заодно всю психику слушателя непреоборимой обаятельностью, но, как это ни странно, невероятной, неожиданной и ни у кого не слыханной широтой, широтой градаций тембров, не только звуков.

Когда Шаляпин в «Широкой масленице» из оперы Серова «Вражья сила» или в кульминационных пунктах бойтовского «Мефистофеля» раздувал ту или иную ноту, мы не замечали ни расширенного дыхания, ни воздушного столба, ни того напряжения, которое всегда заставляет настораживаться. Мы слышали, мы готовы были утверждать, что мы видим бесконечно разлившееся море тембра, каскады тембра одному Шаляпину свойственной цветовой окраски.

Страдальческий возглас Бориса Годунова: «Как буря, смерть уносит жениха!»; полный грозного возмущения окрик Олоферна: «А мы стоим и смотрим!»; говорящие о пределе истощения человеческих сил вздохи Дон Кихота перед смертью; самодовольно-рассудочная реплика Сальери: «Поверил я алгеброй гармонию»; галантно-ироническое обращение Мефистофеля: «Не здесь ли госпожа Шверлейн»; и полное сарказма слово «Соблазнитель!»; насыщенное высокомерием и наглостью требование Галицкого: «Гостя в угол ты сажай» и т. д. и т. п. — такие примеры можно цитировать без конца, — звуком какого голоса можно было так околдовать душу слушателя, как это удавалось Шаляпину при колдовских его тембрах?

И здесь опять приходится сделать экскурс в область сравнений.

В первом десятилетии нашего века в России довольно много выступал итальянский баритон Титта Руффо. Больше всего он сверкал голосом. Вдобавок Титта Руффо располагал еще большим богатством тембров, «интонаций», которыми он умно и тактично пользовался. Но...

Но между ним и Шаляпиным была огромная разница. Титта Руффо находил краски для каждого данного отрезка роли и ловко накладывал их на основу своего голоса. Это были блестки, орнаменты. И мы всегда говорили: «Каким голосом Титта спел такое-то место!» Это было замечательно, но фрагментарно. Когда же мы вспоминали Шаляпина, мы говорили: «Каким голосом Шаляпин спел партию Бориса!» (или Мельника, Мефистофеля, Базилио и других). Образ в своем развитии, казалось, входил в «плоть и кровь» его голоса, наделял его каждый раз новой идейно-творческой интонацией.

В этой области Шаляпин был неисчерпаем и неповторим. И в этой области он был больше всего и неподражаем: попытки подражать, копировать его вели к звуковым гримасам, к явной нарочитости, к подчеркиванию, к коверканию собственных средств, пусть более бедных, но своих.

Мы это отметили еще и потому, что область, в которой благотворное влияние Шаляпина стало сказываться в первые же годы его деятельности, была область высокого художественного вкуса и меры. От него, может быть, от него первого певцы стали заимствовать скромность фонации и экономию звука. Само собой понятно, что и до него было немало хороших певцов, которые умело пользовались меццо-воче, пиано и пианиссимо, отнюдь не считая стенобитное форте единственной гарантией воздействия на публику. Но до Шаляпина и Фигнер и Тартаков, например, видели в этих средствах певца не только палитру для передачи своих переживаний, но и дополнительный арсенал чисто вокальных эффектов как таковых. «Идейно-философское содержание» их приемов было другое.

Когда же Шаляпин после мертвой паузы, громко вопившей о катастрофе, в первом акте «Русалки» еле уловимым шепотом, но в то же время на наполненном взволнованной интонацией дыхании произносил (именно произносил на нотах, а не выпевал, как бы это сделал Фигнер) «стыдилась бы при всем народе», у слушателя в горле появлялся комок от готового вырваться рыдания или вздоха сочувствия несчастному отцу. И это было результатом чисто тембрового каскада: певческий голос, главное оружие певца в этой фразе, как будто вовсе и не участвовал, за него с всепобеждающим успехом работали тембры — тембр укоряющий, тембр пристыживающий и одновременно еще не осознанно пристыженный, тембр интимный, как бы засекречивающий весь разговор в целом.

Слушатель приходил в волнение от этого эффекта, но никогда на его лице не появлялось той счастливой улыбки, которой подсознательно сопровождается мысль «какой молодец, какой мастер!» — ведь это «счастье» увело бы слушателя от участия в трагедии Мельника и переключило бы все его внимание и эмоциональную восприимчивость в совершенно другую сферу!

И те певцы, которые имели более или менее художественную натуру, после Шаляпина уже никогда больше не орали на Наташу в «Русалке», но все подобные сцены вначале сознательно, а с течением времени и подсознательно стали толковать только по примеру Шаляпина. Они стали задумываться над всей той новизной психологических движений, которыми так богато было творчество Шаляпина. Оно им на многое открыло глаза и заставило пересмотреть свое искусство с неведомых дотоле позиций. В этом отношении влияние Шаляпина трудно переоценить!

Вторым откровением, которое принесло пение Шаляпина, было его отношение к слову.

В плохой певческой дикции (скажем это попутно) более всего виноваты педагоги, которые не внушили ученику элементарного уважения к слову и слушателю и из преклонения перед «звучком» не обеспечили минимального акцента на согласных звуках, без которого у певца появляется каша во рту и фраза «мир души нарушен» звучит, как «мив туши навушен». Если бы педагоги вырабатывали у певцов привычку не ослаблять эмиссию вторичного (последующего) после самого звука этапа — согласной буквы, — с этим злом было бы не так уж трудно справиться. И сейчас еще находятся певцы, которые если не говорят, то продолжают думать, что первую роль в благозвучии пения играет количество гласных звуков и что относительное обилие согласных в русском языке в какой-то мере этому благозвучию вредит.

Прежде всего это неверно. Как известно, гласные звуки в русском языке составляют в среднем около тридцати пяти процентов всех звуков. На слух иностранцев пение на русском языке представляется не менее благозвучным, чем на итальянском, о чем свидетельствовал еще один из первых иностранных историков русского пения — Яков Штелин. Больше того, скопление гласных («гиатус») представляет известное затруднение в пении, и их иногда приходится даже разделять искусственной паузой. Некоторые языки, в том числе и русский, сами по себе создали некую защиту от этих «гиатусов», и мы поэтому произносим не «между ими», а «между ними». Очень важно не увеличивать силу гласных звуков за счет согласных, то есть не комкать и не проглатывать последние. И можно смело утверждать, что ясность произношения — это результат внимания к согласным звукам.

Русский язык не допускает никаких фонетических насилий и вольностей и должен звучать мягко, но отнюдь не расслабленно. Вот именно эту золотую середину Шаляпин и принес на русскую сцену в результате своего глубокого проникновения в самый строй русского языка. Он показал, как можно произносить русские слова. Я не уверен, что он мог бы вразумительно объяснить, как он для этого складывает губы или придвигает к зубам язык, тот самый язык, который у многих певцов во время пения занимает в полости рта вдвое больше места, чем во время разговора. Но он показал образцы совершенной во всех отношениях дикции [12]. Здесь у него учились, ему явно подражали. Если мы сравним по граммофонным пластинкам дикцию русских певцов его времени (в массе, разумеется) с современной, мы обнаружим огромную разницу. Львиную долю этого успеха нужно отнести за счет изящества, которым отличалась и убеждала дикция Шаляпина.

Гласные звуки Шаляпина составляли особую статью. Они заключали в себе какую-то особую гамму воздействия на слушателя. Окрашивая тот или иной звук «идейно-образным» тембром, он придавал гласной, я бы сказал, соответствующий по характерности «нимб». Когда он говорил в «Борисе Годунове»: «Скорбит душа! какой-то страх невольный», в первом «и» (скорбит) была острая иголка, которая сразу прокалывала сознание слушателя. «А» в слове «душа» произносилось, как будто раскрылась вся гортань во всю ширь, так, что можно было заглянуть в самую глубь страдания царевой души. Так называемая опора на грудь из средства звуковедения превращалась в основу музыкального нюанса. Настежь распахнутый звук «а» насыщал все слово воплем отчаяния, мольбой о сочувствии. В словах «сатана там правит бал» много «а», и каждая из них была окружена своим нимбом. В слове «бал» звук «а» был наполнен издевательством, он, казалось, перекатывается по какому-то полуовалу — плавно куда-то вверх и снова вниз: хорош у вас бал, когда все тонет в крови! Таков был осязаемый подтекст слова «бал», сконцентрированный в букве-звуке «а».

Разумеется, не из одного слова черпал Шаляпин свои чудесные интонации, но из общего тонуса музыки, у него пели не только слова и музыка, «пела мысль». И поэтому он в Мефистофеле нередко показывал в тембре хищника: подавай ему весь мир, а ему все мало.

Кое-кто из певцов научился улавливать внешние черты шаляпинского приема произносить гласные в пении и стал подражать им. Но вместо насыщенного эмо-

цией и характерной образностью звука получались: придыхание, толчок вверх, за пределы положенных колебаний (повышение, фальшь), и не эмоциональный трепет, а безвкусное тремолирование, которое на певческом жаргоне называлось «дрожименто». Однако с течением времени певцы поняли сущность шаляпинского нюанса — то, что он рожден эмоцией, а не внешним штукарством, и наиболее способные из них стали им с успехом пользоваться.

Для полного уяснения моих слов достаточно вспомнить, какое «е» звучало у Шаляпина в слове «врезалась» («Дубинушка»: «В память врезалась мне»); «о» — в слове «стонет» (Борис Годунов: «Стонет Русь»); «а» — в слове «пощады» (Борис Годунов: «просит пощады... и не было пощады»); «я» — в слове «себя» («не за себя молю, не за себя, мой боже»!).

Любопытно, что и итальянское произношение Шаляпина было не обычным. Это следует не только из того, что ему в Милане кричали «Сальвини», то есть сравнивали с величайшим трагиком Италии, но и из письма Мазини. Услышав Шаляпина впервые, Мазини писал одному другу в Петербург: «У него вдобавок дантовское произношение!»

Виртуозно владея тембрами, Шаляпин иногда менял их краски буквально на середине фразы. Так, например, в словах: «Василий Иваныч, крестом тебя и богом заклинаю», слово «Василий» звучало радостно: преступный царь услышал утвердительный ответ — «он» — на свой вопрос: «Погибший был... Димитрий?» Но уже в слове «Иваныч» звучала такая мольба, что казалось, его произнес кто-то другой.

Шаляпин — Борис был еще далек от слов: «такую казнь, что царь Иван» и т. д., но уже со слова «заклинаю» голос становился рокочущим, угрожающим. Звук исходил как будто из настежь раскрытой, ужаснувшейся души, и в нем появлялся беловатый, сипловатый оттенок.

К каким приемам прибегал Шаляпин, чтобы добиться, заполучить в своем органе без насилий над ним эти тембровые нюансы, ни на одну минуту не нарушая того «общего хорошего тона», которого требует благородная эмиссия звука? Мне представляется, что техника (то есть прием) в этом деле ни при чем: это только результат абсолютного психического перерождения артиста в тот образ, который он давал в данном спектакле.

Во время одного из представлений «Бориса Годунова» мы, несколько участников спектакля и гостей, сидели у Шаляпина в уборной. У него в тот день был какой-то семейный праздник, и в его уборной находился кое-кто из членов семьи. Федор Иванович был в чудесном настроении, угощал всех фруктами и без конца болтал. Он рассказывал какие-то эпизоды из детства, не без злобного огонька в глазах раз-другой вспомнил, как его «смачно лупцевали», и был совершенно обворожителен. Как всегда в таких случаях, дело не обошлось без двух-трех сомнительных анекдотов, которые он мастерски рассказывал, смыканием губ маскируя отдельные слова от слуха детей. Но вот прозвучал третий звонок, возвещавший об окончании антракта. Шаляпин оборвал рассказ на полуслове и вместе со стулом резко повернулся к зеркалу, чтобы проверить грим. Взгляд, которым он на всех посмотрел, был красноречивее всякой... метлы. Мы, разумеется, улетучились. Я вышел в фойе, но застрял в двух шагах от открытой двери его уборной. Шаляпин сделал два каких-то штриха на лице, медленно и величе-

ственно поднялся и пошел на сцену. Я вздрогнул: на меня двигался царь Борис. Ничего от недавнего балагура-шармёра не осталось ни в глазах, ни в складках рта, ни в поступи... Двигалась громадина, полная мощи, власти, какой-то грозовой силы. Проходя мимо, он меня буквально насквозь проколол взглядом, как будто в первый раз увидел. Я не любитель гиперболических образов, но, право же, его взгляд сверкнул как молния. «Позвольте», — хотел я сказать, — это же я, баритон имярек». Но я ничего не сказал, я понял, в чем дело: это не Шаляпин увидел человека, а царь Борис увидел своего потенциального врага — католического иезуита Рангони. У меня от этого взгляда зашевелились волосы на голове и упало сердце.

В спектаклях Шаляпина «Фауст» и «Севильский цирюльник» роли Валентина и Фигаро обычно пел М. В. Бочаров, с которым Шаляпин был дружен. В некоторой степени в этом был повинен и я. Побаиваясь встречи с Шаляпиным на сцене, я просил Аксарина меня в эти спектакли по возможности не назначать. Но вот заболевает Бочаров, и меня накануне предупреждают, что мне предстоит петь с Шаляпиным Валентина.

В Народный дом я перешел из Театра музыкальной драмы, считал это ошибкой и собирался туда вернуться. Естественно было поэтому, что я бережно хранил все мизансцены этого театра и перенес их в Народный дом. Из опасения, что Шаляпину что-нибудь может прийтись не по вкусу, я попросил о репетиции, особенно для сцены дуэли. Аксарин позвонил Федору Ивановичу, тот охотно согласился и назначил репетицию на одиннадцать часов.

Ровно в одиннадцать на месте были исполнители, дирижер, суфлер, была сделана выгородка, рабочие принесли бутафорию, и началось томительное ожидание. По истечении полутора часов Шаляпину позвонили. Мария Валентиновна, жена Федора Ивановича, выразила крайнее удивление по поводу репетиции и заявила, что он уехал на острова покататься с детьми.

Явившись на спектакль, я зашел к нему в уборную и спросил, как я должен себя вести. Он был не очень любезен и через плечо ответил:

— Да как хотите... Только не наседайте на меня с крестом!..

В сцене с крестом я и держался от него на довольно почтительном расстоянии. Но традиция требовала, чтобы с последней нотой Валентин пригрозил Мефистофелю крестом, делая для этого хотя бы один шаг по направлению к нему и выдвигая крест вперед.

Шаляпин вел сцену следующим образом. Заложив одну ногу на другую, он между ними зажимал свою шпагу и, опершись на стол, чуть-чуть, как бы иронически-внимательно, наклонив голову, стоял совершенно спокойно и ждал, пока этот назойливый солдатик Валентин закончит свою грозную, но ему, дьяволу, нисколько не страшную речь. Я думал, что он хоть съежится, когда я сделаю последний выпад. Но произошло обратное. Он неожиданно так развернул (если можно так выразиться) голову и обдал меня таким страшным взглядом, что меч у меня в руке дрогнул и я не без удовольствия поспешил удалиться в кулисы.

Встреча в погребке, таким образом, прошла благополучно, и когда по окончании акта мы вышли кланяться, Шаляпин в виде поощрения отвел руку Зибеля и несколько выдвинул меня вперед.

— У вас славный голос, — сказал он. — У кого учились?

Я назвал М. Е. Медведева [13].

— А... — весело зарокотал он, — знаю, помню еще по Тифлису, — и при этом так замечательно скопировал гортанную манеру Медведева, спев две фразы из «Прости, небесное созданье», что я увидел Михаила Ефимовича как живого.

Но вот в четвертом действии начинается трио, заканчивающееся дуэлью, и я сразу слышу какую-то недовольную воркотню. Скоро она превращается в злое шипенье, затем в довольно громкий ропот. Всеми силами стараясь не сбиться, я осматриваю себя: не лопнул ли костюм или не случилось ли какой другой беды? Нет, все в порядке. Совпадение выпадов и ударов с музыкой — тоже. Меняясь с Фаустом местами, я шепотом успеваю спросить, что произошло, но в ответ слышу уже совсем страшное рычание. Наконец, сраженный шпагой, я падаю наземь. «Кончилось, — думаю, — слава богу. Как-нибудь допою, а там хоть трава не расти».

Как только опустили занавес, я направился к себе в уборную. Но через мгновение за мной бежит сценариус.

— Куда вы? Федор Иванович требует вас — кланяться!

Я жмусь к кулисе, хватаюсь за руку Маргариты, но Шаляпин освобождает ее и берет меня за руку. Мне не по себе, но я чувствую явно дружеское рукопожатие. Шаляпин как будто даже показывает публике, что сцена, мол, была моя.

— А у вас, молодой человек, — говорит он, — хорошо сделана сцена, неплохо фехтуете. У кого учились?

— Почему же вы на меня так сердились? — спрашиваю я, еще не совсем освободившись от страха.

— Боже сохрани! Наоборот, я вас подбадривал, наяривал, если позволите так выразиться.

— А у меня, не скрою, душа в пятки ушла, я и сбиться мог, — говорю я. И вижу: он помрачнел. Обиделся, что я не понял. И в прощальном рукопожатии я явно почувствовал сухость.

Что же это были за действия, которые меня так поразили: сценический эффект или признак «нутряного движения»? Если первое, то несомненно как следствие второго. «В деталях и орнаментах иногда для меня заключается больше красок, характера и жизни, чем в фасаде здания», — говорил Шаляпин. Но базисом для этого «орнамента» у него не всегда была мысль, рождающаяся в голове, а часто непосредственная эмоция, то самое «нутро», которое ему было свойственно, но которое он умел обуздывать, может быть, как никто другой. Ничем иным нельзя объяснить ни его потрясающих вспышек, ни того трепетного состояния, в котором он всегда и беспрерывно находился на сцене. «Холодной буквой трудно объяснить боренье дум», — говорит Лермонтов. У Шаляпина «холодных» звуков не было: все в нем горело!

В то же время он, как никто, умел кульминацию изобразить «мертвой точкой», полной статикой. Так, например, в один из моментов особого возмущения в «Юдифи» он опускал как-то странно вывернутую руку, которая, как мертвая, спадала с ложа и повисала. В это время страшный взгляд был скошен и своей внезапной мертвенностью внушал ужас.

Но вернемся к пению Шаляпина. Попробуем тщательно проанализировать характер его музыкально-вокальной нюансировки; назовем обобщенно этими словами все, что относится к выразительности его пения.

Здесь прежде всего нужно говорить о его ритме. Ритм этот в общем был железный и охватывал его исполнение в целом: пение, жест и мимику. Речь идет не о простой синхронности, а о совершенном внутреннем контакте. Поясним примером.

Шаляпин иногда усилением только тембра голоса создавал впечатление, что данная четверть (или знак другой длительности) на какую-то долю секунды длиннее соседней такой же четверти. Никаким измерительным прибором установить это удлинение не удалось бы, ибо его не было; но ощущение важности, предпочтительности этой четверти перед другой впечатляло. И вот, когда Шаляпин в словах Галицкого «На свете девок много, нельзя же всех мне знать!» чисто тембровым акцентом как бы оттягивал слоги «де» (в слове «девок») и «всех», пальцы его в эти самые доли секунды как бы сами собой двигались и буквально излучали какие-то музыкальные знаки такого же ритма.

Особой склонностью к развитию rubato * Шаляпин не отличался, но в темповых вариациях он был далеко не всегда постоянен. Иногда он очень замедлял фразу, давая идеально ровную линию звуков, то есть как бы подчеркивая, что вся нюансировка исчерпывается замедлением темпа. Иногда наоборот, он вырывал из общего темпа какой-нибудь кусок и уносил его стремительно вперед. Однажды в «Фаусте» он значительно ускорил обычный темп «Заклинания цветов». Дирижер подхватил его, и самый темп сыграл огромную роль в выразительности и без того замечательного исполнения этого отрывка. Однако нельзя сказать, чтобы поступки эти были часты.

Шаляпин позволял себе говорить, что большинство дирижеров «лишено ритмического чувства» и что поэтому он с ними «нередко скандалит». Его практика показывает, однако, что он сплошь и рядом отказывался от дирижеров с развитой индивидуальной волей в пользу дирижеров, покорно и безропотно исполнявших его волю [14]. Мне кажется, что Шаляпин и в резкости своих суждений и в прямых претензиях отнюдь не всегда был прав.

Дирижер, который отстаивал авторские темпы не только формально, но и в силу своего сочувствия им, нередко вступал с Шаляпиным в спор на репетиции. Им случалось договориться до какого-нибудь компромисса, но на спектакле, «на пожаре», как Шаляпин любил называть выступление перед публикой, он, увлеченный в первую очередь стихийностью собственного темперамента, возвращался к тому, что считал непререкаемым и от чего он отказывался временно только в целях примирения. Он пытался «тащить» дирижера за собой. Это не всегда удавалось, и тогда он позволял себе отсчитывать такт ногой или взглядами недоумения подчеркнуть, что не он виноват в образовавшемся расхождении между сценой и оркестром.

Надо ему отдать справедливость, что в этих случаях он проявлял свой гнев, невзирая на лица, и не щадил даже таких дирижеров, как В. И. Сук и Э. А. Купер.

Последний рассказывал такой эпизод.

* Свободно (*итал.*).

На генеральной репетиции «Дон Карлоса», в котором Шаляпин выступал в Москве впервые, он случайно сбился с такта, сбил остальных, стал вслух отсчитывать такт и, притоптывая ногой, кивать на Купера. Купер остановил оркестр. Шаляпин подошел к рампе и спросил:

— Ты, Эмиль, как ведешь: на четыре?

— А как же иначе? — спросил Купер.

— А я полагал бы — на восемь, — ответил Шаляпин.

Купер понял, что Шаляпин, не желая признать свою ошибку, делает из него козла отпущения, и про себя решил не уступать.

— Хорошо, на спектакле возьму на восемь, — ответил он, — сейчас пропустим ансамбль. — И повел репетицию дальше.

Во время премьеры, которая, скажем попутно, была дана в пользу инвалидов первой мировой войны и собрала чудовищный сбор даже по масштабам бешеных денег 1916—1917 годов, Шаляпин в первом же антракте подходит к Куперу и спрашивает:

— Так что же будет с ансамблем?

— Как это — что будет? Ты хочешь на восемь, так будет на восемь, — лукаво отвечает Купер. Шаляпин смущенно улыбается и говорит:

— Знаешь, Эмиль, я передумал. Веди на четыре, как хотел, а я уж пойду за тобой.

И, закончив рассказ, Купер прибавил:

— Но если бы я на месте заартачился, произошел бы скандал.

Особенно свободно Шаляпин чувствовал себя с аккомпаниаторами. Он охотно менял их, хотя, казалось бы, кому же было создать постоянный ансамбль, как не ему? Стоит отметить, что, консультируясь при изучении новых для него произведений с М. А. Бихтером, он чрезвычайно редко приглашал его аккомпанировать: раздавить индивидуальность такого выдающегося мастера он или не хотел, или не мог, подчиняться же пусть и совместно выработанному плану, очевидно, иногда бывало выше его сил. Если ему на эстраде приходил в голову какой-нибудь нюанс, ему всегда не терпелось показать его сразу, не откладывая до подготовки со своим аккомпаниатором или дирижером. Но и не только из-за нюанса происходили «недоразумения» с аккомпаниаторами. Если Шаляпин бывал нездоров или просто «не в форме», вина за это падала на них.

Однажды — это было в зиму 1919/20 года — он начал петь шубертовский «Приют». Аккомпанировал ему тогда еще молодой, но вполне ответственный аккомпаниатор Б. О. Нахутин (профессор Ленинградской консерватории). На первых же словах Шаляпин захрипел. Видимо, это было неожиданностью и для него самого. Вместо того чтобы откашляться, он стал стучать лорнеткой по нотам и, громко отсчитав «раз, два, три, четыре», начал романс сначала.

В антракте Нахутин заявил, что продолжать концерта не будет, и намеревался уйти. В дело вмешался тот же Купер.

— Это ведь Шаляпин, — сказал он Нахутину, — на него сердиться нельзя.

И, успокоив Нахутина, уговорил Шаляпина по окончании концерта просить у него извинения.

Неверно утверждение, будто бы Шаляпин свято соблюдал каждую авторскую шестнадцатую, каждую паузу. Прежде всего он часто «съедал» короткие авторские

паузы. Например, в фразе Бориса: «Рассей свой ум от дум тяжелых» — на месте цезуры стоит пауза. Источник ее понятен: переходя от восьмушек к четвертям, Мусоргский несколько отяжелил вторую половину фразы, и ему, естественно, было нужно дать паузу для вздоха. Шаляпин отменил паузу, но нашел более сильное средство для выражения того же отяжеления: он переходил от слова «ум» к следующему при помощи очень прочувствованного, еле уловимо замедляемого портаменто.

В фразе «Как буря, смерть уносит жениха» он также уничтожил паузу перед словом «смерть», но в конце делал еле уловимую воздушную паузу; это тоже делало фразу более сильной.

Но он был абсолютно неправ, когда «съедал» паузу перед словом «крамольных» в фразе «Не вверяйся наветам бояр крамольных»: здесь пауза Мусоргского как бы подчеркивает — не всех, мол, бояр, а только «крамольных». Убрав эту паузу и ничем ее не заменив, Шаляпин делал, разумеется, ошибку.

При моей влюбленности в Шаляпина меня иногда коробило, что он кое-где прибегает к некоему звучному придыханию, к какому-то «гы» перед нужным словом. Иногда оно звучит, как глубокое рыдание (в сцене смерти Бориса), иногда — как издевка (в роли Базилио), иногда — как подстрекательство, сопровождаемое неповторимым движением бровей («Гы-я на камушке сижу» в роли Еремки), иногда — самодовольно (в роли Варлаама). Оно, это придыхание, так же многообразно, как все творчество Шаляпина, полно эмоции, жизни и заставляет только признать, что правильна украинская пословица: «Не то здóрово, что здорóво, а то здóрово, что нездорово, да здóрово». Нюанс, сам по себе отрицательный, у Шаляпина приобретал художественное оправдание.

На этих мелочах я останавливаюсь главным образом потому, что они свидетельствуют о той филигранной работе, которой отделывал Шаляпин свои партии. Это вопрос о тех самых «орнаментах, более важных, чем фасад».

В местах, допускавших «разночтение», Шаляпин пытливым умом своим проникал в глубь содержания и, за ничтожными исключениями, находил наиболее выразительную форму. Координируя все детали, он достигал того монолитного ритма в развитии образа, за которым сильные своей индивидуальностью дирижеры, имея свой собственный план, не могли или иногда не хотели безоговорочно следовать.

Если мы отметим, что Шаляпин позволял себе иногда в целях усиления выразительности затягивать темпы целых номеров, как, например, темп воинственной песни Олоферна в «Юдифи» и (не всегда) серенады Мефистофеля («Фауст»), то картина его «самостийности», в общем все же очень умеренной, станет вполне ясна.

В период своего становления он часто пел не то, что хотел, а то, что диктовалось обстоятельствами. За первые пять—шесть лет «карьеры», как это было принято говорить в те годы, Шаляпин перепел около тридцати партий. Как только он «оперился», он перешел на довольно ограниченный репертуар. Сусанин, Мельник, Галицкий, Фарлаф, Олоферн, Борис Годунов, Досифей, Варлаам, Сальери, Еремка, Грозный, изредка Алеко, Гремин, Демон — таков список русских персонажей; оба Мефистофеля, Дон Базилио, Дон Кихот, Нилаканта, изредка Тонио и Филипп из иностранного репертуара — вот буквально все,

чем он «промышлял» начиная с 1901 года по день смерти. Попытки петь Онегина, очень редко Томского или Коллена (в «Богеме») в счет идти не могут [15].

Нужно сказать откровенно, что список невелик. Я не говорю о вагнеровских операх, которых он не любил, о чем сказано выше. Единственный глубоко реалистический и высоко гуманистически трактованный персонаж, который стоил шаляпинских трудов и который мог осветить мировую сцену еще одним, в своем роде несравненным, лучезарным образом — образ башмачника Закса («Мейстерзингеры»), к сожалению, так мало привлекал внимание Шаляпина, что даже в единственном концерте, в котором он согласился спеть две песни Закса, он отнесся к этой задаче небрежно, не помню сейчас почему, не провел должных репетиций и на сцене расходился с оркестром. Мне лично на мой вопрос, почему он никогда не поет Вагнера, он в первый раз коротко и резко ответил: «Не люблю».

Во второй раз он сурово посмотрел на меня и спросил:

— А почему, собственно, он вас так интересует?

Я назвал несколько крупных артистов, которые, по-моему, прекрасно поют вагнеровский репертуар, и высказал, в частности, свое восхищение исполнением одного тенора. К именам Литвин, Касторского, Черкасской Шаляпин отнесся спокойно, но при имени тенора он встал и начал беспокойно ходить по комнате.

— Вы, по всей видимости, культурный артист, много слушаете лучших певцов, всегда следите за мной, — как же вам нравится эта напыщенность, этот «надсад»? — спросил он после паузы.

И, запахнув на груди халат, нервно перевязавшись кушаком, он оперся рукой об стол и спел несколько фраз из роли Зигмунда («Валькирии»). Он пел в четверть голоса, но это был в совершенстве скопированный тенор: его подчеркнутое слово, его горловой тембр, его «надсад» [16].

— Позвольте, — не без робости сказал я, — в этом же есть своя замечательная выразительность.

— Своя, пожалуй, а нужна вагнеровская, — ответил он не без раздражения и, отойдя несколько шагов, резко повернулся и полным голосом спел те же фразы по-своему. Пел он на замечательном «кантабиле», необыкновенно спокойно и ровно, бесконечно мягким звуком. Ничего титанического в его пении не было. Наоборот, все было овеяно каким-то лиризмом, и в то же время каждое слово наполнялось глубоким смыслом, звучало полновесно и законченно.

Затем он спел еще какой-то отрывочек. Он не сделал ни одного жеста, и этот показ был свидетельством того, что вся его игра — это в первую очередь его пение.

Придя в восхищение, я пролепетал:

— А почему же вы не поете Вагнера?

— Не люблю. А для нашего разговора и не существенно. Вот так, по-моему, нужно петь Вагнера, а не так.

И, шаля, как ребенок, он в пении так окарикатурил тенора, что я хохотал от всей души, хотя совершенно не был с ним согласен. И опять-таки пел он без единого жеста. Одной фразировкой он создал тот, по его мнению, напыщенный образ, над которым хотел поиздеваться. Все исполнительское существо тенора было видно как на ладони... И тут я понял те причины, по которым Шаляпин не пел Вагнера и о которых я говорил выше.

Но не одного только Вагнера Шаляпин не пел. Часто высказывая большую любовь к Римскому-Корсакову, Шаляпин отказывался петь Додона и Салтана. Нетрудно себе представить, какие он, с присущим ему комическим талантом, создал бы незабвенные образы. Но он не захотел. Не пел он никогда и Кочубея в опере Чайковского «Мазепа». Казалось бы, что могло быть для него более привлекательно, чем этот насыщенный трагическими интонациями образ страдальца?

Нельзя не жалеть о том, что Шаляпин не полностью исчерпал весь русский басовый репертуар еще и потому, что, как ни были глубоки, сильны и разветвлены корни русской школы пения до него, как ни примечательны были черты, привнесенные в это пение со времен М. И. Глинки через О. А. Петрова, Д. М. Леонову и других, все же несомненно, что именно Шаляпин решительно и резко утвердил приоритет русского осмысленно эмоционального пения перед чисто виртуозной техникой. До него только выдающиеся русские певцы преодолевали специфические навыки дурной итальянщины, в то же время используя все достижения итальянской вокальной школы. Зато вскоре после появления на русской сцене Шаляпина даже «меньшие боги», вроде Шевелева, Секар-Рожанского и других певцов, отличных, но не настолько крупных, чтобы претендовать на самостоятельное слово в искусстве, — даже, говорю я, «меньшие боги» стали смело пропагандировать русское пение.

Для того чтобы подойти к этому заключению, я и привел эпизоды из биографии Шаляпина в том аспекте, в каком я их своим певческим восприятием осознал, читая все, что им и о нем написано, слушая его рассказы, наблюдая его на сцене и в быту и всегда мысленно к нему возращаясь и сравнивая со всеми прочими впечатлениями — зрительными и слуховыми — все то, что этот человек на всю жизнь запечатлел в моей благоговейно благодарной памяти.

Голос, тембры и дикция Шаляпина были таковы, что этих «трех измерений» было бы достаточно для увековечения его имени в потомстве, если бы даже природа в отношении, так сказать, физического естества его обидела. То есть если бы у него не было этого большого лица, которое «одинаково легко было гримировать под лица царей и дьяволов, пьяниц и вельмож, преступников и философов»; ни этой, по выражению Стасова, «великанской фигуры», которая в гибкости и скульптурности могла соперничать с любым балетным артистом; «ни этих рук, пальцы которых так выразительно разговаривали языком угрозы и подхалимства, пристрастия и величия, хитрости и ласки».

Станиславский требовал, чтобы пальцы «звучали». Я должен отметить, что ни у кого другого я таких «звучащих» пальцев, как у Шаляпина, не видел.

Без грима и костюма Шаляпин умел в любом концерте показать такой калейдоскоп образов, что иной раз, особенно при резком переходе в бисах от какого-нибудь «Ночного смотра» к «Титулярному советнику», слушатель ощупывал себя: а не происходит ли все это во сне?

Всеми своими дарами Шаляпин пользовался с неповторимым мастерством и тактом.

Вспомним, как он выходил в сцене коронации в роли царя Бориса, и сравним с его же выходом в сад в роли короля Филиппа в вердиевской опере «Дон Карлос». И тот и другой грозные властелины необозримых земель. У того и другого (по

опере, во всяком случае) руки в крови. У обоих вера в свое божественное призвание, в свои безграничные права над человеческой жизнью.

Но Борис идет на царство, желая возвеличения своего государства. Он не замышляет никаких козней против остального мира. Он стоит перед великой задачей спасти Русь от смуты, народ от бедствий. Сможет ли он справиться с этой огромной задачей? И Шаляпин — Борис шествует величаво, но спокойно, без наглой спеси. Он истово молится, так как верит, что совершил свое преступление для блага страждущей родины, и надеется на отпущение грехов. И только тогда, когда, помолившись, он уверовал в успех своего дела, он просветленным голосом и мягкими, хотя и величаво царственными жестами велит «сзывать народ на пир, всех, от бояр до нищего слепца». При этом он нежный отец: он будет скорбеть о несчастной дочери Ксении, у которой «смерть уносит жениха», радоваться увлечению сына науками, он без колебаний готов будет отдать ему царство.

Совсем не то Филипп Кровавый («Дон Карлос» Верди). По определению его сына, он «государь отчаяния и страха». Он боится сына и воюет с ним, ревнует к нему свою молодую жену и будет пытаться убить его. Он жаждет власти над миром, он поражен тем, что на его пути могут встать какие-то препятствия...

Какие разные коллизии дали гениальный Пушкин в «Борисе Годунове» и французский либреттист Дю Локль в «Дон Карлосе»?

Но и несоизмеримую по глубине музыку создали Мусоргский и Верди. А ведь Шаляпин один, он тот же, тот самый Шаляпин, которого, по его собственному выражению, бывает «так трудно спрятать», чтобы создать нужный образ. И как же ему замечательно удавалось рисовать образы совершенно разных царей!

Один преисполнен трагедийного начала, во всем облике величавый страдалец; другой — старый сластолюбец, жесток ради жестокости и холодно чинит свой суд-расправу. Когда Шаляпин — Борис грозит придумать Шуйскому «такую казнь, что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется», он сам захвачен трагизмом этой коллизии. Но когда подобные угрозы произносит Шаляпин — Филипп, он только мститель и ничего больше.

Шаляпин давал этим людям не только разные облики, не только другую походку, даже руки у него были разные — одни для Бориса и совершенно другие для Филиппа: мягко-величавые у первого, цепко-жесткие у другого.

Видеть Шаляпина на репетициях мне не довелось, и о том, как он работал над ролью, я знаю только понаслышке. О его любви к работе рассказывались легенды.

Об одном репетиционном моменте, подробно записанном одним из моих друзей, я все же позволю себе поведать и моим читателям.

Идет оркестровая репетиция «Дон Карлоса». Шаляпин — Филипп в полном королевском облачении склонился над столом и рассматривает карту своих грабительских фронтов. Догорающие светильники, слабо борясь с пробивающейся сквозь разноцветный витраж зарей, бросают причудливый свет на уставшее от бессонницы лицо кровавого монарха. Вся обстановка готовит зрителя к тому, что Филипп погружен в государственные дела. Но вот Шаляпин медленно подымает голову. Глаза устремлены в бесконечную даль. И вдруг реплика, как бы спросонья: «Нет, я ею не был любим, мне сердце свое отдать она не могла». Простой речитатив, бесцветное тремоло в оркестре, и вдруг интонации шаляпинского голоса полны глубокого человеческого страдания. И зритель не в состоянии побо-

роть своего сочувствия к этому постаревшему человеку, которого он только что ненавидел и проклинал за звериное сердце.

Следующая за речитативом ария не принадлежит к музыкально-драматическим шедеврам Верди, и даже Шаляпин не мог ее превратить в какой-нибудь потрясающий трагедийностью монолог — он в ней находил только пищу для своей бесконечной кантилены. Отдельные фразы: «И не любила она», «Сон от глаз моих бежит» — врезываются в память слушателя как изображение предельной человеческой усталости. В словах: «Когда монарх заснул, не спит измена»— он сменяет стиль своего бельканто, которым он только что пленял. Он как бы сдвигает ноты с их места в сторону певучей декламации, какими-то ему одному доступными (и ему одному простительными) придыханиями, наталкиванием одной ноты на другую, еле уловимым «стуком» от этого столкновения создает впечатление внутреннего рыдания и опять возвращается к своей бесконечной, нечеловеческой усталости...

Но вот кончилась ария, отгремели аплодисменты свидетелей репетиции. Шаляпин — Филипп грузно опускается в кресло за стоящим на авансцене справа столом. Слева вводят Великого Инквизитора. Это девяностолетний старик, совершенно слепой. Его приводит граф Лерма и уходит.

Партию Инквизитора поет Владимир Семенович Маратов. Инженер-математик, отличный пианист, многократный аккомпаниатор Шаляпина в открытых концертах, дирижер и хормейстер, Маратов в те годы помимо всего прочего был опытным и очень корректным исполнителем многих басовых партий, особенно профундовых. Шаляпин относился к нему с уважением и, поучая его иногда, всегда соблюдал исключительную корректность.

Человек жестоко близорукий, Маратов всю жизнь привык смотреть себе под ноги и из-за этого, при невысокой фигуре, даже в молодости чуть-чуть сутулился. Появившись в королевском кабинете, Маратов направляется к Шаляпину — Филиппу прямо по диагонали, ритмическим постукиванием посоха нащупывая дорогу.

После двукратного повторения сцены Шаляпин усаживает Маратова на место Филиппа и берет у него посох. Выйдя за дверь и вернувшись, он смотрит не себе под ноги, а, наоборот, задирает голову вверх и как будто нюхает воздух. Посохом он тычет в пол не размеренно, а с какими-то срывами, неритмичными толчками. По остекленевшим глазам видно, что Инквизитор слеп, неравномерный стук посоха выдает его волнение. Направление он берет не в сторону стола, за которым сидит Филипп, а в противоположный угол. Никого не найдя, он растерянно спрашивает: «Я призван королем?» Когда Маратов — Филипп отвечает: «Я вызвал вас сюда», Шаляпин — Инквизитор вздрагивает, неожиданно для его возраста и положения быстро поворачивается в сторону стола, за которым сидит Филипп, и так же быстро семенит туда старческими ногами. Шаляпин — Инквизитор одними этими штрихами подчеркнул иезуитское подобострастие Инквизитора.

Не только Шаляпину зааплодировали после этой сцены, на вид незначительной, а на деле давшей тон всей дальнейшей беседе, но и Маратова приветствовали, когда он ее скопировал.

Однажды я застал Шаляпина у зеркала в босяцком наряде Еремки («Вражья сила», опера А. Н. Серова). Он, стоя на одной ноге, другой с крайне озабоченным

видом проделывал какие-то движения. То он ставил кончик пятки на пол и вертел носком, то приподымал ногу и, опирая ее о колено другой ноги, делал те же крендели носком. Ноги были в валенках чудовищного размера, грязных донельзя (должно быть, «загримированных») — и одно это уже было очень смешно.

Увидя, что я слежу за каждым его движением, Федор Иванович в ответ на мой поклон приподнял полу своей сермяги и сделал такой уморительный реверанс, что я принял это за насмешку. Но, проведя носком ноги правильный полукруг по полу, он необыкновенно скромным голосом сказал:

— Никак не решу, что лукавее.

— Одинаково здорово, — ответил я.

— Ну, вот уж неверно. Когда ноги танцуют отдельно, каждому видно и понятно, а когда я закладываю ногу на ногу, оно само по себе как будто лучше, да только для первых рядов.

И, тут же забыв обо мне, стал выделывать кренделя локтями.

В последовавшей за этим сцене в кабаке все это было исполнено с присущим Шаляпину мастерством, но задуманного им лукавства я все же не ощутил.

Назавтра мне рассказывали, что Федор Иванович мною «почему-то интересовался», но не сказал, почему. Я догадался: он, очевидно, хотел спросить, заприметил ли я искомое лукавство. На него часто нападала самокритика, и он донимал вопросами многих, особенно Дворищина: а как сегодня голос, а как то и это? Нетрудно догадаться, что на сей раз я был рад не попасть под такой допрос, но самый факт поисков какого-то нового жеста в роли, которую Шаляпин до этого сыграл несметное количество раз, доказывает, что он не уставал искать все новые и новые «орнаменты», то есть неустанно работать над усовершенствованием роли.

О том же свидетельствуют и мои наблюдения за его исполнением роли Мефистофеля в «Фаусте» Гуно.

В 1903 году в Киеве сцену с мечами он вел так: увидав крестообразный меч Валентина, он сразу скрючивался и наглухо закрывался плащом. Не открывая лица, он после нескольких тактов поворачивался спиной к публике, поднимая одно крыло плаща, посматривал в сторону Валентина и выпрямлялся только после его ухода.

В 1909 году (случайные спектакли в зале консерватории) он не закрывал лица, а, наоборот, тянулся к мечу, как бы прикованный к нему взглядом. Вначале в этом взгляде был страх, потом зрачки расширялись и выражали ужас. Стоял он неподвижно, но после ухода Валентина сильно встряхивался, как человек, который сбросил с себя целую гору тяжелых переживаний.

Как он в 1916—1917 годах вел эту сцену, я выше уже писал.

По этим трем мизансценам можно предположить такую эволюцию: в 1903 году Шаляпин трактовал этот момент как полное уничтожение крестом дьявольской силы. Позже, в 1909 году, он как будто пугался креста, но уже верил в себя и боролся за преодоление небесных сил. Еще позже он уже смотрел на Валентина, как на назойливого проповедника, к которому относился скорее с презрением, чем с враждой. Гневом же он загорался только в тот момент, когда Валентин делал шаг вперед, то есть выходил за границы того, что допустимо.

Неодинаково вел он и сцену в храме. Вначале он находился на относительно далеком расстоянии от Маргариты и своими речами встречал ее из-за какой-

нибудь статуи или колонны. Впоследствии он всегда был позади Маргариты, неустанно преследуя ее по пятам, как бы не давая ей опомниться. Мне лично первый вариант представлялся более интересным, если исходить из той концепции, что Маргарита искренне рвется сердцем к богу, но наваждение этому мешает. Да и впечатление от этого приема осталось более сильное, более жуткое, сказал бы я.

О том, как Шаляпин искал верную интонацию для фразы Грозного (опера «Псковитянка») «Войти, аль нет?», он рассказал сам в своей «Автобиографии»[17]. Попутно должен сказать, что эта фраза и интонация слова «подросточек?» являются величайшими образцами артистического проникновения в семантическое единство слова и музыки.

Федор Иванович был высок, строен и гибок. Когда он перевалил за тридцать лет и стал округляться, «сам бог послал ему сахарную болезнь», как тогда шутили, чтобы он не растолстел. Сохраняя юношескую грацию, он блестяще владел своим телом, фехтовал, как первоклассный балетный актер. Крупные черты лица давали ему неисчерпаемые возможности мимической выразительности. Ему достаточно было чуть-чуть приподнять правую бровь или неожиданно раздуть ноздри, чтобы перед зрителем вырастало каждый раз новое лицо.

Одним своим появлением на сцене Шаляпин давал точное представление о создаваемом им образе. Бармы царя Бориса, армяк и валенки Еремки, меховую накидку на плечах Филиппа Кровавого и полуфантастические наряды Мефистофеля он носил с такой одинаковой легкостью, как будто он в них родился.

Приходится думать, что Шаляпин вообще как-то по-особому выражал свою реакцию на них. Не считаю возможным утверждать, что он всегда и по поводу каждой роли задавался большими философскими вопросами и, создавая роль, прежде всего уточнял для себя ее философскую сущность. Его частые утверждения, что в театре деталь, орнамент могут существенно изменить весь фасад здания, и постоянные поиски этих деталей дают возможность и право подвергать сомнению постоянное наличие такого метода работы. Мне представляется, что процесс его творчества нередко бывал другим: схватив целое в самых общих чертах, он лепил детали каждой данной ситуации, а они уже создавали тому или иному образу его многогранную красочность и приводили к некой целостной концепции, не обязательно во всем совпадавшей с первоначальным замыслом.

В репертуаре Шаляпина было три роли, в которых он хотя и превосходил всех виденных мною исполнителей и был в своем роде замечателен, однако не достигал шаляпинских высот исполнения. Я говорю о ролях Тонио (опера Леонкавалло «Паяцы»), Нилаканты (опера Делиба «Лакме») и Алеко (опера Рахманинова на сюжет пушкинских «Цыган»).

Пролог к опере «Паяцы» — это, по существу, декларация самого веризма [18]. Вернувшись к старинной форме «вступительного слова к спектаклю» (греческие хоры, средневековый пролог), Леонкавалло декларирует свое новаторство: он-де не аллегориями занимается, не фальшивыми словами — он показывает настоящий «кусок жизни» и приглашает зрительный зал слушать «крики бешенства и смех цинический». Из предстоящего же спектакля зритель должен сделать вывод, что в нашем «осиротевшем мире» артисты «из мяса и костей, дышат тем же

воздухом», иначе говоря — творят такие же гнусности, измены и убийства, что и вся остальная публика.

Эта декларация («Пролог») и роль главного злодея, своими делами оправдывавшего ее, поручены Тонио.

В роли Тонио Шаляпину было труднее всего «спрятать Шаляпина» (его собственное выражение). В самом деле, Тонио злодей, по существу, мелкий. Мелка его музыка, мелка (банальна) его страсть и до пошлости мелка его месть. Человеческий отброс — вот кто такой Тонио. И вдруг этот исполинский шаляпинский рост, грандиозный по своей насыщенности и значительности голос, это чудовищно веское слово и этот даже в самых отвратительных проявлениях персонажа все же величественный в своем благородстве жест.

Актеру-певцу среднего масштаба в этой роли есть где разгуляться. Но для гиганта вся роль в целом представляет как бы детский костюм.

Мы знаем, что Шаляпин умел и из музыкально слабого материала лепить замечательные вокальные образы. Кто предварительно знакомился с клавиром оперы Массне «Дон Кихот», а затем слушал Шаляпина в заглавной роли, тот с трудом верил глазам и ушам своим — до того Шаляпин умел выражением больших человеческих чувств превзойти возможности композитора.

В партии же Тонио это Шаляпину не удавалось: при всех оговорках талантливый веризм Леонкавалло держал его в рамках определенных интонаций и ритмов. Не исключено, что какую-то роль играла и тесситура партии — баритоновая, а не басовая.

Конечно, Шаляпин пел и «Пролог» и всю партию лучше других исполнителей и то тут, то там озарял сцену лишь ему одному свойственным жестом или интонацией, но какая-то вялость, отсутствие захваченности творимым образом, отсутствие того самого внутреннего трепета, которым он действительно потрясал слушателей, отмечались и в пении и в игре. На сцене был Шаляпин, но не было «шаляпинского».

Другую, но почти столь же неблагодарную для творчества Шаляпина почву представляла опера Делиба «Лакме». Образ Нилаканты очерчен автором недостаточно сильно со стороны музыкальной драматургии. Нилаканта должен был бы предстать носителем патриотической идеи, ясно и ярко выраженным борцом против колонизаторов. На таком материале Шаляпин мог бы совершить обычное для него чудо. На деле все сводится к стремлению Нилаканты вернуть дочери ее улыбку, к красивым, но драматически маловыразительным «стансам». Роль схематична, образ Нилаканты мелковат, слащав. Конечно, и здесь Шаляпин был своеобразен и в высшей степени интересен, но «борисовского», «сальериевского» Шаляпина здесь все же не было, да и не могло быть.

Если в роли Тонио ему было трудно «спрятать Шаляпина», то в роли Нилаканты ему негде было «развернуть Шаляпина», сказал бы я, перефразируя его первый образ.

Сложнее обстоит, по-моему, с ролью Алеко. Но здесь я в своих домыслах безусловно буду субъективен.

В начале 1912 года Н. Н. Фигнер, предполагая поставить в Народном доме «Алеко», предложил мне выучить заглавную партию. Воспринимая всю вокальную

музыку психикой певца, я воспринял — верно или неверно, это другой вопрос — баритоновый голос Алеко как ошибку композитора.

Сначала я думал иначе: передо мной стоял пушкинский юноша-философ, которому опостылела «неволя душных городов», где люди «главы пред идолами клонят и просят денег да цепей». Мне казалось естественным, что Рахманинов, следуя за оперой «Евгений Онегин», сделал своего резонера баритоном. Вторую линию образа — любовь к Земфире и убийство ее — я воспринял уже по аналогии с Грязным («Царская невеста»), также баритоном. Выбор голоса мне показался в общем приемлемым.

Но, несколько раз пропев про себя партию, я нашел в вокальной строке куда больше лиризма, чем в партиях Онегина и Грязного. Мне захотелось, чтобы Алеко был тенором. В оправдание композиторского выбора я стал привлекать, так сказать, побочные обстоятельства. В опере, рассуждал я, нет пушкинского юноши, действие начинается сразу с трагических ситуаций. В музыке, прислушивался я, очень много мрачного, «злодейского» колорита. Что же удивительного в том, что начинающий композитор, идя по стопам большинства классиков, и для своего «злодея» избрал «злодейский» голос — баритон?

Я, так сказать, «простил» Рахманинову его «ошибку», но душевно-певчески хотел для Алеко тенора.

Когда я лет через семь после этого впервые услышал Шаляпина в Алеко, он своим исполнением моей «душевно-певческой» концепции образа не разрушил. Наоборот, «романсный» лиризм его исполнения фраз, как «Земфира, как она любила», и отказ от драматизации этих мест убедили меня в моем предположении, что с выбором голоса в этой опере не все благополучно... А именно этим обстоятельством я объяснил себе нехватку «шаляпинства» в этой опере [19].

Конечно, нет и, разумеется, не может быть законов, в силу которых определенный образ (амплуа) должен прикрепляться обязательно к тому или иному типу голосов: любовник к тенору, злодей к баритону и т. д. Невзирая на установившиеся в этой области традиции, классика дает убедительные образцы свободы выбора: дон Базилио у Моцарта — тенор, у Россини — бас; Бомелий у Римского-Корсакова в «Псковитянке» — бас, в «Царской невесте» — тенор и т. д. Но это роли характерные.

Кто знает? Может быть, выбор драматического тенора вдохновил бы Рахманинова на более интересную концепцию двойной трагедии, переживаемой Алеко: уход от общества к цыганам и разочарование в любви? Может быть, следуя за Ленским и Германом, а не за Онегиным, Рахманинов передал бы и первую часть пушкинской поэмы — душевный мир юноши Алеко?

Гадать можно сколько угодно, и эти гадания все будут одинаково безответственны. Вернемся поэтому к фактам. А факт таков. В моей первой записи о Шаляпине — Алеко сказано: «Впервые видел Шаляпина внешне не абсолютно воплощающим образ. В пении раздваивается между лирикой и драмой. Местами чувствуется не разочарованность, не усталость персонажа, а никогда до сих пор мной не замеченная вялость исполнителя. Убийство молодого цыгана выглядит не как результат шаляпинской грозовой вспышки, а как решение холодного ума. Почему нет Шаляпина в спектакле?»

Иных записей нет и после повторного просмотра спектакля... Вторым обстоятельством, на мой взгляд, мешавшим Шаляпину в достижении свойственных ему высот в этой опере, было внешнее несоответствие Шаляпина образу Алеко, который у меня сложился из пушкинского текста.

Конечно, немыслимо требовать от артиста вообще, от оперного в частности, чтобы он в сорок пять — пятьдесят лет сохранил фигуру юноши и его подвижность. Я слышал Шаляпина в «Алеко» в зиму 1919/20 года. Он был поразительно подвижен для живущего вне времени и возраста Мефистофеля, но в Алеко он был грузноват. Если в роли Тонио Шаляпин был слишком велик для мелкого злодея, то в роли Алеко он был староват. Не сединами, а всем обликом. И слова Земфиры о старом муже подчеркивали это: он был стар не потому, что для вольной цыганки двухлетнее замужество становится устаревшим, а потому, что этот муж ей очень мало напоминал того юношу, которого она два года назад так мгновенно полюбила.

Совершенно «живыми» звучат в моих ушах фразы: «И что ж? Земфира неверна, Земфира неверна, моя Земфира охладела!» Но не трагедийным шаляпинским трепетом они полны, а лирической, «романсной» грустью, теми интонациями, которыми Шаляпин так чаровал в романсах Рахманинова.

«О, нет, злодей, от прав моих не откажусь!» Эта фраза звучала не ураганом шаляпинского гнева, а оперно злодейски. И даже в словах: «О, горе, о, тоска, опять один, один!» — мне почудился последний онегинский возглас хорошего оперного баритона, а не та безысходная тоска трагического отчаяния, которой я ждал в этом месте от Федора Ивановича Шаляпина.

Повторяю: Шаляпин и в этой роли был великолепен и производил колоссальное впечатление, но обычного шаляпинского «великанства» я — да и не я один — в этой партии не находил. Я должен оговориться: речь идет не о какой-то активной неудаче, а только о «недоборе» в роли и партии — ни о чем больше. И вину за это я в какой-то мере возлагаю на то обстоятельство, что интонации Рахманинова оказались недостаточными для шаляпинской исполинской трагедийности.

Вот почему этот персонаж составлял исключение в шаляпинском русском репертуаре, хотя как будто для него только и был создан.

Из «Автобиографии» мы знаем, что Шаляпин вбирал, впитывал в себя абсолютно все, что он видел. Но он не был при этом инертен, а обязательно как-то откликался на каждое новое впечатление. Вобрав его в себя, он возвращал его на сцене собственным адекватным переживанием в воплощении образа. И поэтому его пение в целом и элементы этого пения порознь — слово, звук и акценты — выявляли нечто более глубокое, чем просто пение: какие-то внутренние сдвиги.

Не помню, у кого я читал, что одни голоса распространяют «бактерии» чувственности, другие — трепетное волнение; что жест свидетельствует о переживаемом чувстве, а артикуляция — об уме, о мысли. Мне кажется, что голос, жест и артикуляция Шаляпина свидетельствовали еще и о том, что он сам потрясен до глубины души трагедией Мельника или Дон Кихота, жертвенностью Сусанина, великими государственными заботами Бориса Годунова и т. д. и т. п. Отсюда то обстоятельство, что он в пении и игре участвовал всеми фибрами своего существа.

Отсюда же, несомненно, происходила и его огромная чувствительность ко всякой невежественной критике, его художественная гордость. Однажды при мне произошел такой случай, которому предшествовали следующие обстоятельства.

В один из декабрьских дней 1916 года, когда был назначен «Борис Годунов», из квартиры Шаляпина позвонил Дворищин и предупредил Аксарина, что спектакль «висит». Дворищин рассказал, что Федор Иванович накануне поздно засиделся за картами, стал нервничать из-за какого-то нелепого хода, обиделся, когда партнеры его довольно бесцеремонно высмеяли, начал путать ходы и проигрывать. Партнеры увидели, что он нервничает, и предложили бросить игру. Но Федор Иванович и на это обиделся.

— Вы что же, меня нищим считаете? Или сквалыгой? Неужели я не могу себе позволить проиграть несколько сот рублей? — сказал он и властно прибавил: — Давайте дальше.

— Во-первых, вы очень нервничаете, — возразил один из гостей, — и проиграете не несколько сотен, а несколько тысяч. Во-вторых, вам завтра Бориса петь. Я, по крайней мере, кончаю. Уже два часа!

Переглянувшись, партнеры встали. Шаляпин выскочил из-за стола, чуть не опрокинув его, и сердито буркнув «спокойной ночи», ушел в спальню.

Лег он сразу, но до утра ворочался и все повторял:

— И как это я такого дурака свалял!

Заснул он часов в шесть, в восемь проснулся, лежа попробовал фальцет, нашел, что осип, и заявил, что петь не будет.

Выслушав рассказ, Аксарин не на шутку заволновался. Каждые десять минут он принимался звонить Шаляпину, но тот упорно отказывался брать трубку и только передавал через Дворищина, что петь не будет.

Аксарин стал заклинать Дворищина как-нибудь воздействовать на Шаляпина, но на всякий случай распорядился доставить в театр декорации «Дубровского» — оперы, которой нетрудно было заменить любой сорванный спектакль. Тут же он распорядился отпустить с очередной репетиции артистов, нужных для «Дубровского», в том числе и меня: вместо небольшой партии Рангони в «Борисе» мне предстояло петь нелюбимую и трудную партию Троекурова.

Около часа дня Дворищин, все время дежуривший у Шаляпина, сообщил, что ему удалось уговорить Федора Ивановича лечь спать. После сна тот успокоится и, надо думать, «подобреет».

— Но хуже всего то, — прибавил Дворищин, — что Шаляпин как будто и в самом деле охрип.

Вернулся я в театр часов около шести с половиной и с удивлением увидел, что рабочие монтируют не первую картину «Дубровского», а «Бориса». Обрадовавшись тому, что Шаляпин все же согласился, по-видимому, петь и что я еще раз буду иметь счастье его увидеть и услышать в роли царя Бориса, в неустанном совершенствовании которой он был неисчерпаем, я все же направился в кабинет Аксарина, чтобы узнать, как же развернулись события после моего ухода из театра.

Подхожу к дверям кабинета и застаю такую картину. Дверь в кабинет заперта. У двери стоит Аксарин. К нему жмутся очередной режиссер и два-три хориста — постоянные болельщики шаляпинских спектаклей. У всех такой вид, точно в кабинете покойник. Когда я громко спросил, что случилось, на меня зашикали и замахали руками. Я перешел на шепот и узнал следующее:

Шаляпин днем выспался и стал играть с Дворищиным в карты. Тот ему ловко проиграл какие-то копейки, сделав тот самый нелепый ход, который накануне привел Шаляпина к проигрышу: Шаляпин вначале рассвирепел.

— Ты что же, издеваешься надо мной? — загрохотал он. Но Исай Григорьевич прикинулся дурачком и стал божиться, что он ничего не знает о вчерашнем проигрыше. Федор Иванович вспомнил, что Дворищина у него накануне действительно не было, и, как малое дитя, пришел в восторг от того, что не один он способен на такой нелепый ход. Исай Григорьевич воспользовался его хорошим настроением и без особого труда уговорил его не срывать спектакль. Таким образом был восстановлен «Борис».

Но злоключения тревожного дня на этом не кончились. Против своего обыкновения приезжать на спектакль довольно поздно Шаляпин явился в театр в шесть часов. Вошел в кабинет Аксарина, который служил ему артистической уборной, наспех поздоровался и не очень деликатно попросил всех выйти.

— Мне нужно остаться одному на часок, — коротко и властно сказал он. Когда все вышли, он изнутри запер дверь. И всё. Вот уже тридцать минут, как группа людей стоит у двери и недоумевает по поводу того, что за ней происходит. Кто-то уже сбегал в фойе, чтобы проверить вторые двери, но и те были заперты. На робкие, но сравнительно частые стуки только один раз раздалось грозное рычание: «Да не мешайте, черт возьми!»

Я, естественно, заинтересовался, чем все кончится, и стал терпеливо ждать.

Часов в семь с небольшим Шаляпин распахнул дверь и, применяя один из самых чарующих, мягких тембров своего неповторимого голоса, делая какие-то униженно-просительные жесты, необыкновенно тепло сказал:

— Войдите, люди добрые, но не очень строго судите. Сами видите, на память писали-с. Да-с.

В кабинете Аксарина была узенькая дверь, наполовину застекленная матовым стеклом. И вот на стекле этой двери, размером примерно 75 на 50 сантиметров, гримировальными красками был написан портрет Дворищина. Шаляпинский любимец предстал перед нами как живой.

Полюбоваться талантливым озорством гениального певца сбежалось еще несколько человек. Комплиментам не было конца. Шаляпин снял шляпу и, буквально сияя, растроганно благодарил за похвалы, часто повторяя:

— Люблю я этого человека... На память писал, да-с!

И вдруг...

И вдруг один из присутствующих, придя в восторг, подошел поближе к портрету, пристально вгляделся в него и, смешно присев, усиленно махая руками, умиленно сказал:

— Это же не портрет, это же фотография. Какое сходство! Прямо как у Фишера, честное слово! Даже лучше!

Фишер был придворным фотографом и славился тщательностью своей работы. Его фотография помещалась под крышей Мариинского театра, и артисты в антрактах бегали к нему фотографироваться в костюмах и гриме. Фишеру же мы обязаны и большим количеством фотографий Шаляпина.

Растроганный хорист искренне думал, что лучшего комплимента он сказать не мог. Но, боже мой, что произошло!

Шаляпин сдвинул свои белесые, но умевшие становиться страшными брови, налился кровью, затем сразу побледнел. Взглянув на несчастного хориста глазами Ивана Грозного, он грохочущим голосом заговорил:

— Что? Фотография? Вы говорите — фотография?

Схватив со стола заячью лапку, он продолжал:

— Сходство вам нужно? Как у Фишера?

И со всего размаха мазанул лапкой по портрету. Жест был такой исступленный, что портрет мгновенно превратился в большую грязную кляксу. Аксарин схватил Шаляпина за руку, но было уже поздно.

Шаляпин весь покрылся испариной. Он сбросил с плеч шубу и, почти трясясь от обиды, повторил:

— Фотография!.. А я-то думал, что душу Исайки схватил!.. Фотография!

Злосчастного, насмерть перепуганного хориста мы уже давно выпроводили из комнаты и сами стали потихоньку расходиться. В кабинете остался один Аксарин, который тоже не очень хорошо понимал, почему для художника обидно, когда сделанный им портрет сравнивают с фотографией. Но его шепотом надоумили, и он стал успокаивать Шаляпина, объясняя ему, что хорист говорил от простого и чистого сердца и что при его невысоком культурном уровне такой отзыв — наивысшая похвала.

Шаляпин долго слушал его, продолжая волноваться, а потом, смягчившись, стал расспрашивать: а как, мол, другим, понравилось? Аксарин заверил его, что портрет был исключительно удачен и что все были в восторге. Только тогда Федор Иванович успокоился, снял боты и стал одеваться к спектаклю. И тут же пространно объяснил Аксарину, почему слово «фотография» привело его в ярость.

Когда в первый год службы у Мамонтова Шаляпин бродил с ним по музеям, то он приходил в восторг больше всего от элементарного сходства той или иной картины с натурой. Мамонтов же учил его воспринимать в живописи «душу» произведения, а всякое простое сходство, даже при техническом совершенстве рисунка, неизменно обзывал «фотографией».

Гроза миновала, когда в кабинет-уборную был доставлен где-то запропастившийся Дворищин.

Шаляпин подробно рассказал ему о «происшествии», причем уморительно копировал восторженные реплики своего незадачливого критика.

Узнав об этом, мы, недавние свидетели инцидента, в первом же антракте пришли просить Федора Ивановича и нам рассказать, как это было. Он охотно исполнил нашу просьбу. И даже тут он явил одну из своих многочисленных способностей — способность блестящего имитатора. Наш смех ему доставил большое удовольствие, и, расшалившись, он потребовал привести виновника его волнения. Раба божьего привели, и Федор Иванович повторил лекцию о том, что такое художественное произведение и что такое фотография. Хорист внимательно слушал и наконец в полном умилении воскликнул:

— Боже мой! Я же так и думал, честное слово!

Исай Григорьевич попенял Шаляпину, что тот стер портрет, даже не показав его «оригиналу». Но Шаляпин его утешил.

— Не тужи, брат, выберу время и напишу еще раз, маслом напишу, а не этой дрянью.

И действительно, года через два примерно, попав в тот же кабинетик, я увидел на том же матовом стекле прекрасный портрет Исая Григорьевича. Местные люди утверждали, однако, что для этого портрета Дворищин неоднократно позировал.

В описанный вечер Шаляпин все же несомненно был «не в форме». Он был осторожен в подаче звука на сильных местах, сравнительно мало двигался. Но именно этот спектакль остался у меня в памяти как одно из самых сильных доказательств того, что не в мощи голоса была сила Шаляпина и что он сам это сознавал больше всех. Источник производимых им впечатлений заключался во всем его артистическом переживании, вживании в роль.

Он так варьировал тембры, использовал такое пианиссимо, в самых патетических местах он произносил слова таким проникновенным шепотом, что становилось буквально жутко и верилось, что он действительно видит пугающий его призрак убиенного царевича.

Последняя моя встреча с Шаляпиным в сезоне 1916/17 года произошла при необыкновенных обстоятельствах.

После Февральской революции в Петроград с ближнего фронта пришли революционные полки. Один из них был расквартирован в Народном доме, вследствие чего оперные спектакли на время были прекращены. Антрепренер А. Р. Аксарин успел, однако, запродать вперед изрядное количество спектаклей с участием Шаляпина, Собинова, Кузнецовой и других гастролеров. Ему предстояло либо вернуть держателям билетов деньги, либо возобновить спектакли по освобождении Народного дома от военного постоя. Он предпочел последнее и добился перевода полка в другое помещение.

Были выпущены афиши и назначена репетиция. Когда труппа собралась, выяснилось, что Аксарин считает простойные дни «форсмажором» и не собирается их оплачивать. Масса заволновалась, загудела. Я являлся в Союзе сценических деятелей представителем труппы Народного дома и поэтому оказался в центре событий. Я не имел ни малейшего представления о том, как и что я должен делать, но случайно знал, что за истекшие две трети сезона Аксарин нажил большие деньги. Прикинув цифры, я рассчитал, что ему предстоит потерять не больше пятой части нажитой суммы, и тут же, не сходя, так сказать, с места, заявил об этом, призывая коллектив театра не уступать.

К концу своего выступления я заметил в рядах стоявших слушателей какое-то движение. Оглядываюсь и вижу, как сквозь толпу протискивается Шаляпин. Он останавливается в первом ряду и внимательно слушает. Затем неожиданно гневно кашляет и направляется через сцену в директорский кабинет, всегда служивший ему уборной. На минуту все притихли, а затем решили принять мое предложение без прений.

Через несколько минут трое делегатов — и я в том числе — в кабинете у Аксарина. Я кланяюсь Шаляпину. Он кивает и тихо, но так, что мы все слышим, с ухмылкой говорит Аксарину:

— Рангони... Ха-ха, этого надо было ждать!

Я раздумываю, как же я должен реагировать на это обидное как будто замечание, но Шаляпин протягивает мне руку, притягивает к себе и суровым голосом говорит:

— Репетировать надо, а вы вот чем занимаетесь.

— Никакая репетиция на ум не пойдет, если жить не на что, — отвечаю я.

Шаляпин меняет тон и, хлопая по моей руке, дружеским тоном говорит:

— Ну что ж, торгуйтесь с хозяином. — И отпускает меня.

Аксарин просит делегатов уйти и, задержав меня, пытается убедить уговорить труппу не настаивать на полной оплате простоя.

— Еще не известно, будут ли сборы, — говорит он. — Если публика не будет ходить в театр, я могу и вовсе не открыться или закрыть сезон после гастролей. Труппе невыгодно меня разорять.

Шаляпин издает какие-то непонятные звуки, то ухмыляется, то насупливает брови, и мы с Аксариным не знаем, на чьей же он стороне.

— Давайте грех пополам, — говорит Аксарин и протягивает мне руку.

— Я на это не уполномочен, — отвечаю я. — Единственное, что я могу сделать, — это снестись с правлением Союза, спросить Лапицкого.

— Лапицкий! — Шаляпин так выдохнул это слово, точно я назвал Люцифера. — И тут Лапицкий! Ну, кончайте, Александр Рафаилович. — Он гневно раздувает ноздри. — Альбо-альбо.

Потом он подзывает меня указательным пальцем, берет за пуговицу и наставительным голосом говорит:

— Почему вы таким форсированным голосом говорите! Если вы любитель митингов, вы скоро весь голос проговорите. А жаль.

Под конец слова звучали так, точно у Шаляпина заботы только и было, что охранять мой голос...

Остро реагировал Шаляпин и на малейшее проявление художественного начала у собеседника или у партнера.

Вскоре после разгрома банд Юденича под Петроградом я застал у него в уборной одного военного, очень живо описывавшего боевой эпизод под Стругами Красными.

Шаляпин слушал не только с большим вниманием, но и с живейшим участием. Он то придвигал к рассказчику свой стул, то отодвигал его, то и дело поддакивал, причмокивал, бросал слова: «Да? Ишь ты!.. Вот заноза! Так-так... Да ну?» и т. д.

Рассказ затягивался, и обеспокоенные режиссеры все чаще начали заглядывать в уборную. Шаляпин замечал их появление в зеркале и досадливо отмахивался от них через плечо, бросая в их сторону:

— Сейчас, сейчас... Да дайте же поговорить! Дайте послушать! И-и, дьяволы!

Публика требовала начинать спектакль, режиссуре стало невтерпеж, и она пошла на хитрость. Бомбой в уборную влетел курьер и отрапортовал военному.

— Вас срочно зовут к телефону, из штаба... Пожалуйте! — И так же стремительно вылетел. Военный помчался за ним.

Шаляпин встал, подтянул давно надетое, но еще не подвязанное трико, подошел к двери и добродушно сказал вслед ушедшим:

— Знаем мы эти штабы!.. Старо!

Затем он повернулся ко мне и спокойно сказал:

— Какую картину нарисовал — страсть! Здорово! — И после паузы: — Свежо предание, на правду похоже, а верится с трудом...

— Как так — не верится, Федор Иванович! — воскликнул я. — Ведь вы так живо реагировали на его рассказ, смаковали каждую фразу?

— Что вы, душенька, — ответил, смеясь, Шаляпин, — рассказал-то он как... Ма-стер! — И еще раз с явной завистью посмотрел на дверь, куда ушел рассказчик. В это время показался дирижер и вопросительно посмотрел на Шаляпина.

— Начинайте! — рявкнул он. — Осточертели!

Не прошло и пяти минут, как он уже пел: «Нет правды на земле, но правды нет и выше» (первые слова Сальери из оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»).

В этот же вечер у меня с Шаляпиным произошел такой разговор. Я всегда считал роль Сальери лучшим творением Шаляпина и сказал ему, что всего больше он меня поражает именно в роли Сальери. Он резко повернулся всем телом и, насупившись, скорее себе самому, чем мне, быстро проговорил:

— Не впервые слышу.

Мне показалось, что это ему неприятно. Чтобы замять неловкость, я спросил, какую роль он сам считает наилучшей в своем репертуаре.

— Для меня всегда лучшая роль та, которую я сегодня пою. Советую и вам так, — уже мягче проговорил он. Как уже сказано, разговор происходил в день исполнения им роли Сальери. [...]

Непревзойденным и несравненным остается умение Шаляпина, если можно так выразиться, «национально перевоплощаться», то есть изображать персонажи нерусской национальности.

Русский драматический театр явил нам немало замечательных образцов в этой области.

В оперном театре поводов для такого перевоплощения гораздо больше. Невзирая на известную отсталость певцов от драматических артистов в смысле чисто сценического воплощения, можно было бы назвать несколько артистов, давших прекрасные образцы в этой области.

Шаляпин же и в этой области стоял на недосягаемой высоте. Если проанализировать легкость, ловкость и изящество его движений в роли Мефистофеля, «шармантность» его обхождения с Мартой, «красивость» его жестикуляции в сцене заклинания цветов, то мы увидим, что эти легкость и изящество целиком проистекают из всего духа французской музыки, из тонкого чувства пластической выразительности, типичной для французов.

Не считая Бориса и Досифея, Шаляпин больше и чаще всего выступал в ролях Мефистофеля, Дон Кихота и дона Базилио.

Законченностью и совершенством веяло от его Дон Кихота. Шаляпин изображал его на сцене конгениально описанию Сервантеса. Ни одной черточки русского властелина не было в его Филиппе Кровавом (опера Верди «Дон Карлос»).

Но непревзойденным образом в области национального перевоплощения, собственным шаляпинским рекордом является его Сальери.

Сальери Шаляпин показывал в двух видах — домашнем и парадном, в полулысом парике и в пудреном.

Как ни произвольны сравнения оперных героев с незначительными бытовыми фигурами, я позволю себе остановиться на одном воспоминании, относящемся к моей ранней молодости.

В Киеве, где я долго жил, обитало немало итальянских семейств. За совершенно ничтожным исключением это были бедняки-ремесленники. Некоторые

из них занимались выделыванием из гипса и какой-то глины разных статуэток, пепельниц, коробочек и прочей мелочи и торговали ими вразнос.

Один такой «маэстро-скульпторе» (мастер-скульптор) облюбовал себе для торговли угол Фундуклеевской и Терещенковской улиц и располагался со своим рундучком на тротуаре. Работал он довольно топорно, но горничные и прочий люд, не лишенный эстетических устремлений, охотно покупали его изделия.

Место или район «синьора Альберто» стало популярным, и у него появились конкуренты. Синьор Альберто — высокий старик с отвислыми, как бы всегда смоченными прядями седых волос на лысеющей голове, но статный и по-юношески подвижный — объявил им войну. Без каких бы то ни было законных оснований он считал угол своей вотчиной и стал прогонять мальчишек, которые выныривали неизвестно откуда с одной-двумя вещицами в руках как раз в такую минуту, когда покупательница принималась критиковать предлагаемый стариком товар или его стоимость.

Особенно жестоко старик стал преследовать на редкость захудалого оборвыша Джузеппе, немая мать которого обладала, по-видимому, какими-то способностями к скульптуре и работы которой всегда превосходили продукцию старика.

Однажды в хмурый дождливый день, проходя на службу, я еще издали услышал душераздирающие вопли Джузеппе:

— О ля мамма миа мута, ля свентурата! («О моя немая, моя несчастная мама!»)

Ускорив шаги, я увидел оборвыша Джузеппе, ползавшего по грязной земле и подбиравшего осколки разбитых гипсовых фигурок. Под зловещее шипение старика он запихивал в карманы обломки, все причитая: «О моя немая, моя несчастная мама!»

Несколько прохожих вместе со мной остановились и потребовали у старика объяснения. Прибежало еще несколько итальянских мальчишек, и поднялся невообразимый шум. Выяснилось, что старик подстерег Джузеппе в момент его прихода и подставил ему ножку. Тот поскользнулся, упал, и все три статуэтки — стоимостью рублей в шесть, не меньше — разбились вдребезги. Джузеппе собирал обломки не столько для того, чтобы их склеить, сколько для того, чтобы доказать «немой маме», что он не продал статуэтки и денег не присвоил.

Спор и крики длились довольно долго, но пошли все же на убыль, когда сердобольная публика стала бросать пятаки и гривенники несчастному оборвышу и он почувствовал, что дело может принять неплохой оборот. Неожиданно другой продавец, шустрый мальчишка лет пятнадцати-шестнадцати, отскочил в сторону от старика и прокричал во весь голос:

— Сальери! Сальери! Будь ты проклят, старый Сальери!

Я схватил его за руку и, отведя в сторону, попросил объяснить, почему он с такой ненавистью прокричал слово «Сальери». Оказалось, что он родился в России, хорошо говорит по-русски, знает Пушкина и считает, что «синьор Альберто не Кампана, а самый настоящий пушкинский Сальери».

— Он так свирепо гонит только Джузеппе, — сказал он, — потому что его немая мама — настоящий маэстро-скульпторе, талант, а старик — только бездарный горшечник. Дело не в конкуренции, он завидует его маме... завидует, завидует, завидует!

Когда я спустя немало лет увидел Шаляпина в роли Сальери, передо мной мгновенно встала вся описанная сцена. Не вообще, а потому, что образ Шаляпина

был в высшей степени итальянизирован и живо напоминал синьора Альберто. И эти жидкие волосы, как будто только что намасленные, и тяжелый взгляд из-под густых, нависших бровей, и наклон головы влево, и неожиданно начинающие сверкать гневом глаза, как будто старчески бесцветные, а на самом деле таящие злые огоньки; спокойная речь и неожиданный каскад угрожающих, рокочущих где-то в глубине души интонаций — как все это напоминало мне итальянца, который мнил и уж, во всяком случае, выдавал себя за мастера скульптуры, а на деле был только бездарным завистником!

И больше всего сходства между ними было, когда Шаляпин — Сальери слушал фортепианную фантазию Моцарта. Хищнически напряженное лицо, плашмя лежащая на столе рука с какими-то чудовищно вытянутыми пальцами как будто кричали: это страшно, это лучше моего, я так не сумею, я не выдержу! И когда он внезапно вставал, уже было ясно, что больше он действительно не выдержит, что преступление свершится.

«Мне не смешно, когда маляр негодный» Шаляпин начинал спокойно, но гнев все нарастал, и слова «пошел, старик» уже звучали угрозой.

Поразительную «итальянизацию» речи он показывал в монологических строках «Нет, никогда я зависти не знал» до слов «я ныне завистник». Ни в мелодии, ни в гармонии не заложен тот вулкан чувств и интонаций, который расточал здесь Шаляпин. И это, безусловно, происходило от итальянизации им речитатива, от поисков темперамента, несколько, быть может, внешнего, но адекватного итальянскому.

Природа отпустила Шаляпину множество даров, но он в своей области использовал и все достижения культуры, чтобы развить их и довести до таких высот, которые в истории искусств не знают прецедентов.

В доказательство необходимо отметить ряд «частностей» шаляпинского пения, которые больше всего имели место в его концертном исполнении. Тут он проникал в душу слушателя еще глубже, чем в театре. Трепетным пафосом своего исполнения, количеством бликов и нюансов своего голоса он доводил до экстаза и себя и слушателя. Чудесное определение М. Горького, что голос Шаляпина был «дьявольски умный, мстительный и сокрушающий», мне раскрывалось более всего в шаляпинских концертах.

Шаляпин в пении никогда не злоупотреблял «говорком», но в разговоре нередко «выпевал» слова. И становилось ясным, что если бы он не обладал этой особенностью, он никогда не мог бы так выпевать лишенную элементарной мелодичности вокальную строку Дон Кихота в одноименной опере Массне. Он не мог бы, вероятно, и раскрыть ту внутреннюю силу, которая заложена в речитативах Сальери.

Скажем, кстати, можно только пожалеть, что современные Шаляпину композиторы не почерпнули в его декламации вдохновения для обогащения русского музыкального речитатива и для продолжения благороднейшего дела, так блестяще начатого Даргомыжским и Мусоргским; здесь шаляпинский родник был неисчерпаем!

Именно в умении напевно, через протяжные интонации рассказывать о душевных переживаниях была, мне кажется, основа шаляпинского концертного исполнительства.

Выросши среди простого русского народа с его особенно певучей речью, он воспринимал слова, как цепь певучих звуков, а песню, как сочетание певучих слов. Отсюда для него драма превращалась в музыку, а музыка — в драму. Каждое произносимое им слово трепетало внутренней мелодией и своеобразным ритмом, смысл слова вызывал отклик в душе, душевное движение рождало мимику, мимика — тембр. Это характерное для него восприятие материала объясняет, как мне кажется, то, что, обладая как будто всеми данными, чтобы стать актером драмы, он не мог не стать актером оперы.

Для приведенного в начале главы рассказа о его приключениях в пустыне — пусть захватывающего, бесподобного, непревзойденного рассказа, но все же только рассказа — ему было достаточно певучих слов. Для повествования о больших страстях, о переживаниях Бориса, Досифея, для жертвенности Сусанина и философской отрешенности Старого капрала ему немыслимо было обойтись без музыки.

Слушая его, я нередко думал, что Шаляпин своим исполнительством уходил куда дальше намерений и самых затаенных стремлений композитора, даже если этот последний был не Массне и Корещенко. Кто может утверждать, что Шаляпин не превзошел всех ожиданий Мусоргского, когда исполнял партию Бориса или пел в концерте романсы «Трепак» или «Забытый»? А Шуберту и подавно не могло померещиться такое вдохновенное воплощение тоски, какое Шаляпин давал в «Страннике»!

Конечно, его упорная работа над собой, огромная наблюдательность, восприимчивость, высокий интеллект и неограниченная общая одаренность служили ему во всем, что он задумывал и делал. Но каждое предлагаемое ему творческими задачами событие он переживал и глубоко сочувственно переживал. Однажды заглянув в душу Бориса Годунова, Мельника, Старого капрала или Дон Кихота, он раз навсегда преисполнился сочувствия к их потрясениям и всю жизнь о них рассказывал так, как будто их судьба — его судьба.

Я выше упомянул определение «концертное» исполнительство, потому что применительно к Шаляпину избегаю слова «камерное» исполнительство. В том узком смысле, в котором мы толкуем слово «камерный», Шаляпин никогда нами не воспринимался. Независимо от того, что он пел: простую народную задушевную песню или лирически-созерцательный романс, — самый характер охвата исполняемого произведения, целостная и всегда монументальная мощь его исполнения исключают возможность применения к нему слова «камерный» в нашем понимании.

Я не знаю случаев, когда бы Шаляпин резко менял количество, массу отпускаемого звука и прочих изобразительных средств в зависимости от помещения, в котором он пел. Он «отмерял» звук по вещи и по своей трактовке этой вещи. Отсюда и гениальность его пропорций.

Он прекрасно знал, что вокальное произведение рождается в результате полного слияния композиторского творчества, выраженного в нотной записи, и исполнителя. И помнил, что сила впечатления может быть иногда обратно пропорциональна сумме затрачиваемых на каждом данном этапе средств: нежное пианиссимо, шепот, еле слышное, эфирное, но насыщенное чувством слово может иногда звучать трагичнее голосового грохота; хитрая улыбка одними углами губ может

ранить куда язвительнее рокочущего хохота... Дело было «в гигантском выражении его пения», как говорил Стасов, в соотношениях света и тени, а главное — в мере его вживания во внутренний мир создаваемого образа. «Искусство требует, во-первых, чувства, переживания и, во-вторых, формы, красоты», — писал Глинка. *Во-первых*, чувства...

В этой области Шаляпин остается пока явлением непревзойденным. Потому что он не только вживался в образ — он, как никто другой из певцов, окрашивал его еще своим собственным отношением к этому образу и, возможно, в первую очередь именно этим заставлял слушателя воспринимать правду его изображения. Он никогда не был пусть умным, но хладнокровным адвокатом своего образа, его истолкователем, — он жил жизнью этого образа.

Если Шаляпину в спектакле помогали все обычные театральные средства — костюм, свет, грим, обстановка и общий тонус оперного действия, сам по себе значительно повышающий восприимчивость слушателя, — то на концертной эстраде Шаляпин был предоставлен самому себе.

Нужно отметить, что никакой аккомпаниатор не был для него ни сильным помощником, ни вдохновителем-сотворцом. Аккомпаниатор Шаляпина всегда бывал чрезвычайно напряжен и не позволял себе увлечься музыкальным материалом для какого-нибудь индивидуального толкования. Шаляпин подчинял себе аккомпаниатора целиком и полностью.

В результате Шаляпин оставался с произведением один на один, если можно так выразиться. И, может быть, в значительной мере поэтому хватал слушателя за горло и требовал от него внимания и доверия к каждому слову, которое он, Шаляпин, вокально образно произносил.

Отсюда, может быть, частая «деловитость» некоторых фраз.

«Возвратился ночью мельник», — начинает Шаляпин гениальную шутку Даргомыжского. Слова произносятся предельно просто, но «деловито», как, по словам Шаляпина, пели его мать и отец. Отсюда может как будто последовать и трагический и комический рассказ. Но слову «возвратился» предшествует какое-то еле уловимое придыхание. И из этого придыхания вы узнаете, что не с работы и уж никак не из церкви возвратился мельник, а хотя бы из кабачка. Меццо-форте, которым поется фраза, не нарушается, но на слове «ночью» происходит еле заметная, по времени неизмеримая оттяжка темпа. И незначительная на первый взгляд фраза, чисто повествовательная, безэмоциональная, превращается в экспозицию комического рассказа. Вот уж воистину «человек двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой может показать целую картину» (Горбунов).

Пауза, вздох, еле шелохнувшаяся рука — и вы уже заранее знаете, что ответ мельничихи будет наглым и лживым. Интонацию слов: «Это ведра!» — Шаляпин иногда менял. Обычно они звучали как естественное разрешение гнева мельничихи, но иной раз в них был какой-то страх и вопрос: грянет гроза или пройдет мимо. При первом толковании лицо Шаляпина было плутоватым, при втором — мрачнело: Шаляпин вместе с мельничихой боялся разоблачения!

Побывав на трех или четырех концертах Шаляпина, я стал с величайшим вниманием вслушиваться в первые фразы не знакомых мне произведений. Я по ним старался угадать последующее содержание. Песню Кенемана «Как король шел

на войну» я до Шаляпина не знал. В первой фразе: «Как король шел на войну в чужедальнюю страну» — я по одному слову «чужедальнюю», произнесенному с какой-то особой грустью, понял, что содержание будет печальным, несмотря на маршеобразный и как будто не оставляющий сомнений в бодрости произведения аккомпанемент.

Каким эпическим величием звучали первые фразы «Ночного смотра» Глинки! Одно то, что в первых двух тактах триоли звучали — первая мягко, легато, а вторая чуть-чуть маркато, в последующих же все было наоборот, — создавало настроение чего-то важного, грандиозного. Слыша каждое слово, вы в то же время невольно про себя отмечали не всю фразу, а... по ночам... барабанщик... ходит... бьет тревогу. Эти еле уловимые акценты уже не оставляли сомнения в том, что вас ждет описание какого-то совершенно необычного, фантастического, величественного события. Постепенно оно вас захватывает, и вы вместе с певцом тянетесь вперед, туда, куда идет император со своими маршалами и адъютантами. Это неважно, что вы знаете стихотворение Жуковского или даже слышали самую балладу от Шаляпина — свободно вздохнуть вы сможете только тогда, когда напряжение разрядится необыкновенно значительно звучащими словами: «И «Франция» тот их пароль, тот лозунг — «Святая Елена». И совершенно по-иному, но опять-таки как-то особенно значительно звучит последний куплет: «Так старым солдатам своим является кесарь усопший». «Вы поняли, о чем я говорю?» — как будто спрашивает Шаляпин и строго-строго напоминает: «В двенадцать часов по ночам, в двенадцать часов по ночам».

Из двух указаний Глинки он не очень строго соблюдал *ben sostenuto* *, но идеально выполнял *perdendosi* **. Звуки таяли в воздухе, как в медленно просыпающемся сознании исчезает ночное видение. Взрыв аплодисментов после «Ночного смотра» никогда не раздавался сразу, а после какой-то паузы: всем необходимо было перевести дух, очнуться от волшебного сна наяву. Молчание, с которым слушался «Ночной смотр», тоже было каким-то жутким, совсем не таким, с каким слушалось, например, «Сомнение» Глинки. Слушая романс «для сердца», зритель всем своим существом выражал восхищение: он переглядывался с соседом, улыбался, качал головой в такт, он, наконец, удовлетворенно вздыхал. «Ночной смотр», «Старый капрал», «Трепак» сопровождались абсолютной неподвижностью слушателей, затаенным дыханием и полной сосредоточенностью.

Шаляпин не баловал публику большим количеством концертов, а программы его (как и театральный репертуар) не отличались особенным разнообразием. Если не считать концертов симфонических, для которых ему иногда приходилось кое-что специально учить, он держался в общем двадцати пяти — тридцати произведений, изредка к ним добавляя какие-нибудь новинки; эти новинки обычно ничего особенного собой не представляли. Он либо в какой-то мере следовал духу времени, например настроениям 1905 года, либо помогал выдвинуться кому-нибудь из молодых композиторов (Корещенко, Блейхману, Кенеману), либо исходил из привлекательного литературного текста, дававшего ему возможность создать музыкально-декламационный шедевр независимо от качества музыки. Арий, особенно в средний и более поздний период, он в концертах вообще почти

* Сдержанно, умеренно (*итал.*).
** Замирая, теряясь (*итал.*).

не пел. Мне по крайней мере в пятнадцати — двадцати концертах, кроме арий Сусанина, Мельника, Филиппа и Лепорелло, других слышать почти не довелось. В те годы это было достойно удивления, так как все выдающиеся певцы отдавали ариям не меньше половины программы.

О концертном исполнительстве Шаляпина можно было бы, а вернее, и нужно написать целый том. Все, что он пел, за ничтожным исключением, превращалось в шедевр.

Правда, обращение с произведениями Чайковского или Шумана, например, иногда нарушало их стиль. Они не были рассчитаны на «великанские» (Стасов) средства этого титана, а он невольно, одним фактом своего прикосновения к ним придавал им не свойственные им масштабы. Исполнение Шаляпиным «Подвига» Чайковского или «Я не сержусь» и «Во сне я горько плакал» Шумана кое на кого производило впечатление крупных мазков маслом по прозрачной акварели. Возможно, что в таком суждении была солидная доля истины, тем не менее эти произведения в своем новом качестве не переставали быть абсолютно цельными и только делались еще понятнее, еще доходчивее.

Титан трагедийного начала в исполнительстве, Шаляпин, естественно, предпочитал баллады и песни, в которых было сюжетное содержание и где обнаженно велась борьба. «Свищут пули на войне, бродит смерть в дыму, в огне!» («Как король шел на войну!» Кенемана) — Шаляпин не восхищен этим зрелищем, он им возмущен. Он трепещет от гнева. И вопреки авторскому *molto meno mosso* * отрывисто говорит: «Кончен бой!» Он как бы торопится оплакать Стаха и подчеркнуть: вот что из этого вышло!

Бывало, впрочем, и наоборот: авторское указание исполнялось даже преувеличенно; в этом случае печаль выступала еще явственнее. Но в обоих случаях в глубокой задумчивости, на эфирном пианиссимо, в котором почти слышались слезы, он заканчивал: «Ветер песню пел в кустах и звенел, летя дубровами, колокольцами лиловыми». При этом полное глубокой, незабываемой скорби высокое *ми* бралось пианиссимо, почти фальцетно, мягко и не на предпоследних нотах, как у автора, а, наоборот, на последней, что без спуска другой на октаву вниз гораздо труднее. И к тому же без выдоха толчком (обрывно), а филированно!

Нужно попутно отметить, что Шаляпин позволял себе иногда просто заменить одну-две ноты другими (и всегда к выгоде произведения), а иногда напевно выносить слово за нотную строку, не переходя все же на говорок. Именно так, с большим возмущением произносились слова «возвращается со славою» и «навстречу...» (песня Кенемана, о которой шла речь выше); с неслыханным душевным надрывом слова «И *«Франция»* тот их пароль, тот лозунг — *«Святая Елена»* в «Ночном смотре» Глинки; слово *«брат»* в первом обращении солдата к другу и слово *«император»* в фразе «император в плену» в «Двух гренадерах» Шумана и т. д. и т. п. Написанной музыки Шаляпину явно не хватало для того, чтобы выразить не только свое душевное состояние, но и свое отношение к тому или иному моменту, и он позволял себе создавать некий парафраз. Педанты в таких случаях косились, но авторы, кажется мне, вряд ли обиделись бы за это своеволие, если бы они его услышали.

* Очень замедленно (*итал.*).

Из романсов Рахманинова я больше всего любил в его исполнении «Вчера мы встретились». Какая бесподобная передача уже отзвучавших переживаний, какое томно-сладостное воспоминание!

В одном из своих писем к Дельвигу Пушкин писал: «Или воспоминание — самая сильная способность души нашей и им очаровано все, что подчинено ему?»

Как никогда раньше, я прочувствовал эти слова Пушкина, пришедшие мне в голову, когда Шаляпин пел романс Рахманинова. В нем много пауз, и каждая из них была заполнена неслышными вздохами, трепетом грусти. И какое необыкновенное, проникновенное фортиссимо на последнем «Прощай!», сколько такта и архитектонической пропорции!

Необыкновенно ярко пел Шаляпин шумановских «Двух гренадеров». Услышав их в исполнении Людвига Вюльнера, он «впервые задумался» над расхождением между ритмическими особенностями оригинала (триоли и женские рифмы четных строк) и русским переводом М. Михайлова, кем-то «прилаженным» к музыке. Особенно он позавидовал выразительности последней фразы: «Dann stieg ich gewaffnet hervor aus dem Grab, den Kaiser, den Kaiser zu schützen». (Дословно: «Тогда я, вооруженный, выйду из гроба — императора, императора защищать».) Он попросил одного переводчика сделать новый перевод с учетом этих особенностей. Объять необъятное переводчику не могло удаться, уложить в последнюю фразу и «гроб», и слово «император», и понятие «защиты» невозможно, и переводчик закончил так: «И встану тогда я с оружьем в руках, его защитить я сумею».

— Как ни привыкла публика к старым словам, я бы выучил новые, — сказал ему Шаляпин, — но ты, милый, потерял и гроб и императора. Нет, уж послушай, как это по-старому, и подумай еще раз.

Желая убедить переводчика в силе своего исполнения любого перевода, он тут же спел ему «Двух гренадеров» в старом переводе и как будто успокоился. Однако, придя домой, он сам «засел за перо», потом звонил нескольким поэтам, в том числе А. А. Блоку, с просьбой обязательно «уложить все важные слова». Не получив удовлетворения, он около года не брал «Двух гренадеров» в руки и вернулся к ним только по просьбе раненых в империалистическую войну 1914 года офицеров, выступая у них в лазарете.

Если не ошибаюсь, Шаляпин в России моцартовского Лепорелло не пел, но пел его, по-видимому, в спектаклях итальянской труппы в Америке и в Лондоне. Вероятно, в связи с этим он предпочитал и в наших концертах петь арию Лепорелло на итальянском языке.

Слова он произносил идеально, но несколько мягче, чем итальянские певцы, не скандируя, в частности, согласных звуков. Пел он в общем строго, по-моцартовски, избегая «комикования». Но надо было видеть его лицо и слышать гордый и одновременно хитрющий тембр, с которым он произносил «ма» (но) перед словами, что в Испании женщин было соблазнено тысяча три! При повторении фразы это «ма» поется три раза, и здесь Шаляпин давал целую гамму оттенков: в какой-то там Турции девяносто одна, но в Испании — тысяча три! Вот, мол, сколько у нас красавиц! Даже слушатели, не понимавшие слов, с восторгом присоединялись к непонятной, но явно горделивой радости этого Лепорелло.

В «Старом капрале» поражали четкость ритма и суховатый треск слов «раз-два!» Пока шел вступительный рассказ, ни одного портаменто, ни одного замет-

ного легато: жестокий прокурор читает обвинительный акт. Все предрешено, все ясно. И вдруг светлеет лицо, опускается рука с нотной тетрадью, и начинается выпевание буквально каждой ноты. «Ты, землячок, поскорее к нашим стадам воротись». Интервалика здесь держится в пределах кварты, расстояние между звуками — полтона, тон; казалось бы, где тут разгуляться кантилене? Так именно отсюда звуки превращаются в какое-то густое плетение: один звук таким идеальным легато входит в другой, что неожиданное возвращение к отрывистому «грудью подайся!» вызывает оторопь. Какой замечательный контраст, созданный одной только переменой нюанса! Поразительно было и повисавшее в воздухе многоточие после слов: «Трубка никак догорела!..» Странно... Как это я недоглядел! — говорила интонация. Все *фа* одинаковые, для вопроса музыкального поворота нет, а вопрос, недоумение, удивление звучали совершенно явно.

Чем Шаляпин этого достигал? Еле уловимым тембровым бликом и еще менее заметным оттягиванием одного или двух *фа*. Так по крайней мере я под непосредственным впечатлением отмечал все это на полях своего экземпляра «Старого капрала».

Исполнением «Сомнения» Глинки Шаляпин иногда начинал свои большие концерты, чаще всего в сопровождении виолончели. Он очень любил этот романс, и мне даже доводилось слышать, как он в антракте напевал его. В этом романсе безысходной тоской отличались фразы: «Разлука уносит любовь», «Измену мне ревность гадает». Пелись они тем самым как будто сипловатым звуком, который всегда характеризовал максимальное проникновение Шаляпина в душу музыкального образа, если можно так выразиться. Фразы, характеризующие надежду, звучали менее интенсивно, как бы с оттенком недоверия...

Из произведений музыкально менее ценных огромное впечатление оставляла «Баллада» Лишина («Она хохотала»). Я слышал это стихотворение Гейне («Жена») с музыкой Синдинга в исполнении вышеупомянутого Вюльнера. Человек огромного вкуса, он по мере сил боролся и с грубоватой музыкой и с грубоватым, хотя и выразительным текстом. Парафраз Майкова (или вольный перевод этого стихотворения) и музыка Лишина значительно смягчили его общий тонус. Но Шаляпин пошел еще дальше и поднял на неожиданную высоту лиризм темы. Не столько возмущался он поведением жены, сколько скорбел о ее жертве. И поэтому неповторимой печалью звучало все *cantabile* *: «Он из тюрьмы ее молил». Буквально душераздирающе призывно звучали слова: «Приди ко мне!»

В концерте Шаляпину чаще, чем в опере, удавалось показывать свое умение владеть всеми «секретами» вокальной школы.

Масштабы оперы и его оперный репертуар не давали ему поводов, например, для филирования относительно высоких и длинных нот, какие давали «Персидская песня» Рубинштейна или «Элегия» Массне. На его филировке всегда лежал отпечаток большой взволнованности. Никогда я не слышал от него филировки как чисто вокального эффекта: она всегда выражала глубокое чувство, задумчивость, воспоминание, но никогда — отрешенность от данного музыкального образа. А этим страдали и Баттистини и русские «итальянцы»: Д. А. Смирнов, О. И. Камионский и другие. И как бы ни была высока и в то же время эфирно

* Певуче (*итал.*).

легка нота, она обязательно опиралась на дыхание, прочным столбом стоявшее в грудном резонаторе, как бы соединяя сердечное чувство с музыкальным разумом. Без такого фактора не была бы возможна та симфония настроений, которую Шаляпин так мастерски развивал в «Судьбе» Рахманинова, например.

Начиная произведение с чуть-чуть презрительной интонации, Шаляпин к третьему периоду как бы спохватывается, озирается и сразу жутко звучит его предупреждение: «Полно, друг, брось... за счастьем гоняться!» Он скоро вырвется из атмосферы угроз судьбы, он даже как будто забудется, когда запоет «Давно уж пир у них шумит!» Но — чу! Судьба тут как тут! Лицо опять мрачнеет, и раздается почти сиплое от злобы: «Стук-стук-стук!»

Шаляпин в концерте часто держал в правой руке нотную тетрадь, а в левой — лорнетку. При помощи последней он изредка заглядывал в ноты, но иногда он превращал ее в дополнительное орудие жеста. «Новый друг к вам пришел!» При этих словах Шаляпин неслышно ударяет лорнеткой по нотам. «Готовьте место!» И страшнее, чем в прежние разы, хотя гораздо тише, звучит опять: «Стук-стук!» Голова склонена набок: он прислушивается. Отмирают назойливо пугающие триоли аккомпанемента, и мягко вступает синкопированное терцовое созвучие. Внутренним светом озаряется лицо певца, и, как бы сам себя убеждая, он полувопросительно-полуутвердительно произносит: «Но есть же счастье на земле!» И, замерев на дивном пиано, передерживая положенные на последний слог четыре четверти вдвое, как будто боясь потерять найденную надежду, почти без передышки переходит к словам: «Однажды, полный ожиданья». Сколько радостного сочувствия, сколько любви к человеку в словах «все слилось у них в одно безумное лобзанье!» Какая ширь, какая мощь, какая *песенность* в словах «все небо залито огнями!»

Шаляпин говорил, что очень любит это произведение, но пел его сравнительно редко. Как-то в одном из концертов 1920 года, когда в филармонии было холодно, зал был неполон и концерт шел необычайно вяло, я, роясь в его нотах, нашел «Судьбу» и стал просить ее исполнить.

— Что вы, — ответил он, — сегодня в зале так неуютно... Что уж, где уж...

Не настаивая, я все же незаметно для него вложил тетрадь в ту пачку нот, которую аккомпаниатор уносил на эстраду. Неожиданно наткнувшись на нее, Шаляпин не без удивления почти на весь зал громко сказал: «Судьба!» Немного подержав тетрадь в руках, он положил ее на подставку рояля, веселым голосом сказал в публику: «Судьба» Рахманинова, к Пятой симфонии Бетховена», — и начал петь [20].

Пел он на этот раз, казалось, с каким-то особым вдохновением. В зале и посветлело и как будто потеплело. Но после «Судьбы» он чуть ли не три минуты подряд перекидывал ноты и все качал головой, не зная, что же после нее петь. Он явно обрадовался, найдя старинный романс Малашкина «О, если б мог выразить в звуке».

Я выше несколько раз употребил слово «сиплый» по отношению к голосу Шаляпина. Необходимо оговорить, что это определение мое неточное, но я не придумаю другого. Речь идет не о сипоте как о разновидности хрипоты, а о некоем раскрытом звуке, наполовину лишенном обычной звучности и потому как бы становящемся злым, злорадным. В народе говорят: «Не сипи на меня». Вот о какой сипоте я говорю. Ею Шаляпин владел в совершенстве, подчеркиваю, вла-

дел, так как он извлекал ее только по мере надобности, а отнюдь не страдал ею. И умудрялся этот звук обогащать разными оттенками.

В концерте чаще, чем в опере, он извлекал из своего арсенала многообразные средства воздействия. Он замечательно умел «пустить слезу» сдвигом, нагромождением, наталкиванием звуков один на другой, никогда не прибегая к тому грубому взрыву и всхлипыванию, которыми пользуются итальянцы. Создавая звуку какой-то нимб из обертонов, он придавал ему необыкновенную значительность. Словами это невозможно описать, но это можно услышать даже на старых пластинках, хотя они в общем чудовищно извращают представление о шаляпинском пении.

Непревзойденный титанизм своего исполнительства, его «великанство» Шаляпин демонстрировал в полную меру в таких вещах, где гениальное слово поэта подкреплено гениальной же музыкой. Можно смело сказать, что в «Пророке» Пушкина — Римского-Корсакова или в «Двойнике» Гейне — Шуберта Шаляпин был абсолютно конгениален композитору и поэту. Интонацию и звук, которыми он пел слово «вырвал» («И вырвал грешный мой язык»), слыхавший их никогда не забудет.

Необыкновенное умение говорить от имени разных персонажей различными голосами («Трепак» Мусоргского, «Смерть и девушка» Шуберта, «Мельник» Даргомыжского и т. д.) заставляет жалеть о том, что он не пел почему-то «Лесного царя» Шуберта и некоторых других подобных сочинений.

В области интимной лирики Шаляпин проявлял такую задушевность и мягкость исполнения, что своим басом не только не уступал самым «нежным» голосам современников, но значительно превосходил их. Опять-таки потому, что и лиризм его был более непосредствен, более глубоко сердечен.

Двух областей шаляпинского исполнительства я здесь касаюсь мало: исполнения комических произведений и народных песен.

О первых скажу в двух словах: в шедевры превращались не только гениальные «Семинарист», «Блоха» и прочие действительно замечательные произведения, но и малоудачные опусы Кюи, Кенемана и других.

На одном из концертов Шаляпина в 1921 году я оказался рядом с довольно известным басом. Шаляпин в этот вечер себя немного берег по нездоровью и «баловался» мелкими вещами. Несколько миниатюр, нам незнакомых, поразили своим комическим содержанием и особенно музыкой. На следующее утро мы с тем же басом оказались рядом же в нотном магазине. Нам обоим одинаково не терпелось поскорее познакомиться с этими маленькими шедеврами, о которых мы представления не имели. Увы! Эти миниатюры не заслуживали не только шаляпинского, но даже нашего внимания.

Только гений Шаляпина мог превратить «тьму низких истин» в «нас возвышающий обман», то есть придать суррогату видимость ценного произведения. И при третьей встрече с этим басом мы только и могли, что поделиться воспоминаниями о том, как Шаляпин своим белесым, лишенным красок лицом, прибегая к простейшим средствам мимики, переходя от какой-то вытянутой маски к широко расплывающемуся добродушию, от узко сжатых, подтянутых губ к широко раскрываемому рту, одним лицом мог рассказать целые истории.

Трагик до мозга костей, он в трагическом событии участвовал всеми фибрами своей всеобъемлющей души и выражал его всеми отпущенными ему дарами.

В комических же вещах он применял всю свою несравненную технику певца, имитатора, артиста, но сам смешными элементами не увлекался в такой мере, как увлекал слушателя. Отсюда, возможно, происходило и то, что Шаляпин никогда в «серьезных» вещах не переигрывал, а в ролях Варлаама и дона Базилио допускал шарж, как изредка и в «Мельнике», «Червяке» и других шуточных произведениях.

При этом он умудрялся вкладывать все смешащие интонации в интервалы предельно близкие — тон, полутон (в слове «блоха?», например). Даже в разговоре для выражения удивления мы отодвигаем высоту отдельных слогов больше, чем Шаляпин это делал в пении! И совсем не нужно было искать подтекста Гёте — Мусоргского, чтобы констатировать издевательский характер «Блохи».

Шаляпин писал как-то Горькому, что «цвет у русской песни теплый, яркий и неувядаемый».

О том, как Шаляпин воспроизводил «цвет» этой песни, написано так много, что я могу здесь высказать только одно свое ощущение.

Впечатления от мощи и обаяния русских песен в исполнении Шаляпина были самыми глубокими и самыми поразительными. Слушая романсы, баллады, комические вещи, можно было при наличии некоторой фантазии допускать, что когда-нибудь уже был или еще будет приблизительно такой же исполнитель. Изредка даже напрашивались какие-то аналогии. Но, слушая народные песни, вы не сомневались, что, родись певец, равный Шаляпину, русские песни он так все же не будет петь, если он не выйдет непосредственно из недр русского народа.

Роясь в своих воспоминаниях, оставшихся в памяти и записанных, я отмечаю такое изобилие деталей в исполнении Шаляпина, что невольно рождается вопрос: а не мельчил ли он? Не задавливал ли своих замечательных певческих сооружений таким количеством деталей и орнаментов, в которых для него «иногда заключается больше красок, характера и жизни, чем в фасаде зданий?» И я смело отвечаю: нет, не мельчил и не задавливал! — за ничтожными исключениями. Шаляпин строил свои здания из замечательных плит, каждая из которых, при всей своей самоценности, тщательно обрабатывалась в интересах целого и служила только украшением архитектурного ансамбля.

Чуть-чуть перефразируя четверостишие В. П. Глебова для кантаты М. А. Балакирева в честь М. И. Глинки, мы и о Шаляпине можем сказать:

И напевов родных драгоценный алмаз
Он вложил в золотую оправу
И, *развив* самобытную школу у нас,
Приобрел ей всемирную славу.

В 1922 году Федор Иванович уехал за границу. Оторвавшись от своей родной земли, он не создал ничего нового. Но до конца своих дней он продолжал оставаться неизмеримо великим артистом и певцом и, так сказать, властвовал над всем театральным миром. Следя за ним по французской музыкальной прессе, я вычитал в «Менестреле», что, спев по двенадцать спектаклей «Дон Кихота» и «Севильского цирюльника», Шаляпин спас театр в Бордо от краха, покрыв дефицит целого сезона. Выступив в концерте, он собрал зал, «стены которого

грозили рухнуть от напора публики» и т. д. — все в этом роде. Однако его дебют в звуковом кино в роли Дон Кихота явился лишь демонстрацией прежних достижений артиста.

Правда, он поразил мир своими фонетическими способностями. В то время ни во Франции, ни в Англии нельзя было найти исполнителя, который одинаково хорошо мог бы исполнить оба варианта роли Санчо Пансы на английском и французском языках. Шаляпин же, исполнявший своего Дон Кихота также на французском и английском языках, делал это с потрясающим успехом. В каких-нибудь три месяца он научился с таким совершенством произносить английские слова, что все были уверены, будто он с детства знал английский язык. Эта особенность, «обезьянье чувство», как он шутя называл свои имитаторские способности, была только одним из тех многочисленных даров природы, которыми он еще в детстве вызывал восхищение своих сверстников. [...]

Каждая эпоха имеет свои вкусы, и молодые советские певцы меня иной раз спрашивают:

— Скажите, вы и сегодня приняли бы все шаляпинское творчество с таким же энтузиазмом, как раньше? По-вашему, он ни в чем не устарел?

Я с чистой совестью отвечаю:

— Нет, нисколько!

Он так жив в моей памяти и в моих записях, что я его ежедневно, если можно так выразиться, переживаю. И в художественном и в техническом отношениях Шаляпин-гений шел впереди своей эпохи и поэтому он близок нашему реалистическому искусству. Он и сейчас развивал бы передовую русскую культуру и был бы ярким ее представителем уже по одному тому, что он был бесконечно жаден ко всему новому, а в своем исполнительстве беспредельно гуманистичен. Как не могут «устареть» эти великие традиции русского искусства, так не может устареть и забыться творчество гениального сына нашего народа, каким был Федор Иванович Шаляпин.

Э. И. КАПЛАН

ШАЛЯПИН И НАШЕ ПОКОЛЕНИЕ

Я пойду его слушать, если даже он целый вечер будет петь только одно «Господи, помилуй!». Уверяю тебя — и эти два слова он так может спеть, что господь — он непременно услышит, если существует, — или сейчас же помилует всех и вся, или превратит землю в пыль, в хлам, — это уже зависит от Шаляпина, от того, что захочет он вложить в два слова.

(Из письма А. М. Горького)

I

Кажется, это было зимой 1914 года. Случай привел компанию юных друзей на два концерта, следовавших непосредственно один за другим.

Вчера — концерт Иоакима Викторовича Тартакова.

Сегодня — Федора Ивановича Шаляпина.

В обоих концертах исполнялся романс Чайковского «Разочарование» на стихи Поля Коллэна («Déception») в переводе Горчаковой.

Ярко солнце еще блистало;
Увидать хотел я леса,
Где с весною вместе
Любви и блаженства пора настала.
Подумал я: «В лесной тиши
Ее найду опять, как прежде,
И, руки подав мне свои,
Пойдет за мной, полна надежды».
Я напрасно ищу... Увы!
Взываю! Лишь эхо мне отвечает!
О, как скуден стал солнца свет!
Как печален лес и безгласен!
О, любовь моя, как ужасно
Так скоро утратить тебя!

«...В часы усталости духа, когда память оживляет тени прошлого и от них на сердце веет холодом», — разочарование и безнадежность, вот что звучало в этом романсе в исполнении певцов того времени.

И на концерте Тартакова мы услышали доведенную до совершенства такую же интерпретацию романса.

Знаменитый баритон И. В. Тартаков, артист императорских театров, трагически погибший в автомобильной катастрофе в 20-х годах, пользовался огромной любовью и заслуженным успехом у публики и считался отличным вокалистом.

Ученик известного педагога Эверарди, Тартаков обладал красивым по тембру голосом, одинаково звучным и ровным во всех регистрах, пел без всякого напряжения, отлично владея верхними нотами, пел, как поэт, с присущей ему одному романтической индивидуальностью.

Его справедливо признавали непревзойденным исполнителем романсов Чайковского.

Тартаков был современником Чайковского, знал его лично, часто с ним встречался, и композитор с удовольствием слушал свои романсы в его исполнении.

Внешне Тартаков был похож на Антона Рубинштейна, если судить по известному портрету кисти Репина (Рубинштейн за дирижерским пультом).

Русская интеллигенция считала Тартакова своим певцом-поэтом, «властителем своих дум».

Невыразимое наслаждение испытывали мои друзья и я, слушая пение Тартакова.

Объявили романс Чайковского «Разочарование».

С первыми звуками вступления лицо Тартакова стало трогательно-печальным, глаза затуманились грустью, голова чуть наклонилась в сторону и вниз, он прижал к груди сложенные крест-накрест руки:

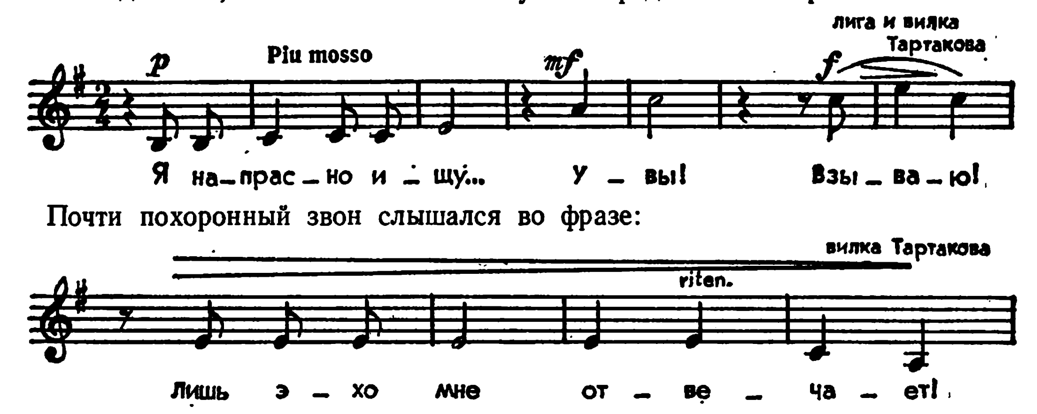
запел прекрасный голос, и такая грусть, такое разочарование звучали в нем, такое далекое и навсегда ушедшее прошлое звучало в словах:

Безнадежно погибшее оплакивал певец, он упивался печальной мелодией Чайковского, от сердца к сердцу несся его проникновенный голос.

Нам слышалось тургеневское «как хороши, как свежи были розы».

Звук голоса Тартакова был несколько приглушен, округлен; казалось, потемнел тембр, и ноты тянулись одна за другой, точно играл на виолончели музыкант, отлично владеющий смычком.

Безнадежным, тягостным стоном звучала средняя часть романса:



Почти похоронный звон слышался во фразе:

И вот новая краска: неподдельные слезы слышали мы, явные, ощутимые слезы в захватившем нас голосе. Так пел он последнюю часть романса, повторяющую основную тему, — печально, без желания сопротивляться:

Почти рыдание, надрыв, достигший необыкновенной силы драматизма и в то же время трогательный и нежный, венчали это на всю жизнь запомнившееся исполнение.

Тишина...

Склонившись в глубоком поклоне, стоял на эстраде заворoживший зал певец печали.

Тишина... Но вот она взорвалась, эта тишина, взорвалась восторгами и благодарностью за высокое и такое прекрасное искусство. И еще раз пел Тартаков этот же романс, и еще сильнее было впечатление, и еще глубже были восторги и благодарность.

А когда публика расходилась, больше всего похвал слышалось исполнению именно этого романса.

Долго бродили мы в тот вечер по ночным морозным улицам Петербурга, счастливые, что соприкоснулись с чем-то таким печально красивым, что пройдет через всю жизнь и никогда не забудется.

И сейчас, подходя к закату дней моих, я снова вспоминаю: это было прекрасно!

И вот концерт Ф. И. Шаляпина.

«...В нем была неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная грустная скорбь.

Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце...»*.

Объявили и «Разочарование» Чайковского.

Затаив дыхание, ждали мы начала, понимая уже, что Шаляпин не будет повторять Тартакова, но не веря иному и не желая слушать ничего другого.

Пианист начал вступление, и Шаляпин...

...Шаляпин твердо встал на чуть раздвинутых ногах, как бы врастая в землю крепко и навсегда, высоко поднял голову навстречу всем ветрам мира, которым не сломить его, как бы они ни дули; смелостью, мужеством засверкали глаза его, улыбка страстной нежности осветила лицо.

Это был мятежный человек Горького, шествующий «вперед! и — выше! все — вперед! и — выше!» **.

Мы были ошеломлены — как же он будет петь?

И он запел о ярком, добром солнце, заливавшем своими благодатными лучами весенний лес, о свежести распускающейся зелени после долгого зимнего сна, о веселом щебетании птиц... Он шел по этому волшебному лесу, зная каждый кустик на пути, каждую тропку, слушая шорохи, приветствуя старых и верных друзей, и сердце его было большим и благодарным, полным надежды, веры, созидающей любви.

Темп по сравнению со вчерашним исполнением был чуть сдвинут.

Шаляпин пел в лучшем смысле этого слова. Он, как и Тартаков, соблюдал все указания автора. Однако все было иное: первая фраза была хоть и не громкая, но полнозвучная, а piu f — «увидать хотел я леса...» — было полно энергией,

* *И. С. Тургенев,* Певцы.
** *М. Горький,* Человек.

желанием встречи, дышало страстью; фраза «где с весною вместе...» и дальше наполнялась восторгом любви и блаженства.

Шаляпин не ускорял темпа, но, увлекая пианиста, пел как бы чуть-чуть вперед. Вчерашний певец пел в той же мере чуть-чуть назад.

Вторую фразу:

он пел с такой жгучей радостью ожидания, звук заливался таким лучезарным светом, что разочарование было уже немыслимым, невозможным...

Неописуемое волнение овладело нами — как же будет дальше? Как же он споет «Я напрасно ищу... Увы! Взываю! Лишь эхо мне отвечает!»?..

И Шаляпин спел!

Вчера было все напрасно — «Я *напрасно* ищу...». А Шаляпин все равно искал, во что бы то ни стало искал — «Я напрасно *ищу*».

Вчера было «Увы!». Сегодня — «Взываю!». Где ты? Приди! — это было как набат, возвестивший несчастье, страшное горе, но горе сильного и мужественного человека, которое он пересилит, под которым он не упадет.

Неожиданной для нас досадой, гневом звучала последняя часть романса. Отчеканивая каждое слово, подчеркивая согласные («О, как скуден стал солнца свет!») и далее растягивая «а» на «печа-а-ален» и «безгла-а-асен» и «е» на

«ле-ес», Шаляпин, казалось, обрушивал мощные удары, мстил кому-то за то, что оскудел солнца свет, за то, что темен и безгласен стал лес, но... сердце бьется и «не любить оно не может». Мощной, полноводной рекой разлился голос певца («О, любовь моя, как ужасно...»), звук стал теплым, светлым, хоть и печальным, и столько жизни было в нем, что перед нами ощутимо возник образ красоты человеческой, красоты созидательной.

Единое чувство великой гордости охватило весь зрительный зал, гордости за землю нашу, что породила такого богатыря, зовущего человека «вперед! — и выше! все — вперед! и — выше!».

Слушая бурю наших оваций, он, казалось, отвечал нам пристальным взглядом чуть прищуренных глаз, в которых сверкала озорная улыбка.

«Буря! Скоро грянет буря!» — и, конечно, понимал, что уже в урагане оваций был крик всего зала:

— «Пусть сильнее грянет буря!»

Таковы были две интерпретации романса Чайковского «Разочарование» двумя «властителями дум» того времени, на рубеже уходящих и грядущих событий.

Еще не прошло и двух десятилетий после смерти Чайковского, а прелестный романс его уже излучал новое содержание.

Оба певца пели, придерживаясь указаний композитора, однако каждый «прочитал» музыку по-своему.

Тартаков пел прошлое, уходящее, он упивался печалью воспоминаний. Шаляпин пел о грядущем. Он поворачивал взоры своих слушателей в сторону отдаленного грома надвигающихся исторических событий, в сторону тогда еще «еле заметных лучей зари, спорящей с нестойким мраком», — любимая цитата Шаляпина из Данте.

Он пел о «Человеке, который звучит гордо».

Вместе с тем гений Шаляпина раскрыл нам новые стороны исполнительского искусства, наглядно показав, что дело совсем не в подражании даже самым лучшим певцам, а в том, что каждый настоящий *певец* при обязательном безукоризненном владении своим голосом должен быть еще и поэтом, философом, властителем дум, что великие творения прошлого не ограничены своим постоянным содержанием, что они обладают свойством отражать время, обогащаясь новыми мыслями, и что это новое содержание всегда повелительно диктует новую исполнительскую форму: новую технологию, новые приемы, новые краски, сочетания и т. п.

Новое в искусстве определяется новым в жизни, и большие художники подмечают это новое и помимо того, что показывают жизнь такой, какая она есть, еще куда-то зовут.

Те новые дали, которые открыл и куда звал Шаляпин, бережно приняли лучшие художники и нашей родины и всего мира.

Так же бережно, с неиссякаемым уважением к гениальному русскому артисту хочется это драгоценное наследие передать нашей юности, нашим молодым артистам-певцам.

II

И вот — «Блоха»! Вышел к рампе огромный парень, во фраке, перчатках, с грубым лицом и маленькими глазами. Помолчал. И вдруг — улыбнулся и — ей-богу! — стал дьяволом во фраке.

М. Горький

В сезоне 1921/22 года ставили оперу Рахманинова «Скупой рыцарь». Пригласили драматического режиссера. На репетициях он сидел в кресле, предоставив певцам действовать на сцене так, как им на душу бог положит. Кое-кто был этим доволен, считая, что так и удобнее, и легче, и думать не надо.

Несколько человек молодежи, занятых в спектакле, не могли, да и не хотели мириться с этой рутиной, они горячо любили театр, верили в новые, прекрасные возможности его, они были уже «заражены» Шаляпиным.

К нему и обратились мы за помощью, подкараулив его свободную минутку в театре.

Внимательно выслушав наши жалобы, зло обронив: «А воз и ныне там», он прежде всего обратил наше внимание на то, что эта опера речитативна и по характеру близка к драме. Поэтому очень полезно походить на драматические спектакли, классические, посмотреть в них замечательных наших актеров. Посмотреть и подсмотреть у них сокровенное, тайное, великое, думать об этом; с этими думами пойти в Эрмитаж, увидеть эпоху, образы и снова думать, читать об этом, искать и думать...

Обогатившись таким образом, услышать по-новому музыку Рахманинова, понять ее по-своему, полюбить, знать ее, знать всю оперу от первой ноты до последней, выучить все партии; узнать образы партнеров, как близких людей; разговаривая с ними на сцене, понимать, кто они, чего они хотят от вас, и думать, думать об этом.

Шаляпин особенно настаивал на этой мысленной работе певца, ставя ее наравне с работой физической, тренировочной.

— Кто вы?? — вдруг неожиданно спросил он.

Мы не растерялись.

— Альбер...

— Слуга...

— Ростовщик...

Шаляпин остался доволен быстрым ответом.

— Давайте же подумаем, какие могут быть у вас эти Альбер, слуга и ростовщик, — сказал он, взял у нас клавир*, полистал его, задумался... потом быстрым движением откинул голову назад.

Во что бы то ни стало, на турнире
Явлюсь я. Подай мне шлем! —

звонким, юношеским голосом запел он вдруг, неожиданно на наших глазах превратившись в Альбера, средневекового пылкого рыцаря с восторженными

* В свое время Шаляпин, будучи в гостях у Н. А. Римского-Корсакова, спел оперу целиком, поразив присутствующих знанием всех партий и выразительностью исполнения.

глазами, в которых сверкала и непреклонная воля и уверенность в новой победе.

«Подай мне шлем!» — повелительно повторил Шаляпин — Альбер, обращаясь к слуге, и уже *слуга* рыцаря Альбера, а не ошеломленный актер, глядевший во все глаза на мгновенное перевоплощение Шаляпина подал ему воображаемый шлем.

Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Надеть его.

В гневе и отчаянии рыцарь — Шаляпин отбросил шлем, и мы услышали, или нам казалось, что услышали, как стукнулся и покатился он по каменному полу.

Шаляпин выхватил из клавира еще несколько горячих фраз монолога Альбера и перешел на диалог со слугой, заставив и его правдой своих чувств петь ответы в верном состоянии, подсказав ему возможный внешний рисунок роли.

Затем, обратившись к третьему актеру, Шаляпин спросил: не кажется ли ему, что у ростовщика есть внутреннее сходство с самим бароном, скупым рыцарем, только без огненной страсти?

Для барона — тайный сладострастный пир, вожделенное наслаждение любоваться золотом, открывая сундуки, зажигая свечи над ними; для ростовщика это хоть и профессия, каждодневное дело, но оба рады, что «понемногу сокровища растут».

Ростовщик лишь притворяется бедняком — помните, как говорит про него слуга? Шаляпин запел только что спетые актером-слугой реплики:

Кряхтит да жмется.
. . . .
Жмется да кряхтит,

Это его внешний облик, подобострастный и приниженный, а на самом деле это скрытая, предельно хитрая, изворотливая сила, которая безжалостно сгубила многих и многих, подобных Альберу.

Это фламандский богач в одежде нищего, трусливый и умный, презирающий всех; под личиной распластанной угодливости — маленькая, уродливая, но трагическая фигура.

Шаляпин рисовал нам образ медленно. Подумает, найдет характерную черту и снова думает, а мы не столько слышали его, сколько видели все, что он говорит, видели, как постепенно преображался он, видели, как голова его ушла в плечи, он сгорбился, стал меньше ростом, даже маленьким, хитро засверкали глазки-щелочки; казалось, нос стал горбатым, восточным, видели, как чуть зазмеилась ехидная улыбка, зашевелился беззубый рот и тоненький голос тихо, протяжно запел:

Цвел юноша вечор, а нынче умер.
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.

После «а нынче» замолчал... закрыл глаза и тихо-тихо пропел «умер». Руки с раскрытым клавиром поднялись, словно понесли умершего; он еще более сгорбился, как от тяжелой ноши, замедлил конец фразы, будто замедлилось похоронное шествие и остановилось у могилы.

Повеяло ужасом смерти, преждевременной, казалось, насильственной, а ростовщик все плел и плел свою паутину.

Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Зловещим шепотком он залезал в душу Альбера, внушал возможность преступления, осторожно вливая яд в слова «бог даст — лет десять...», потом погромче — «двадцать и двадцать пять...» и уже угрожающе, как бы затягивая петлю на шее Альбера, «и тридцать проживет он».

Затянув на шее петлю, он предлагал и выход:

В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Спел он каким-то отсутствующим, казалось, даже бестембровым звуком, обнажая перед нами омерзительную изнанку этого страшного человека.

Шаляпина позвали на репетицию. Пожелав нам удачи, он убежал, бормоча то ли себе, то ли нам: «Ужасный век, ужасные сердца, ужасные сердца...» — и через секунду вернулся и, приоткрыв дверь, крикнул нам: «Пушкина, Александра Сергеевича Пушкина не забудьте! Пусть всегда лежит на столе, под подушкой, всегда, всю жизнь. Без Пушкина не быть русскому искусству».

На всю жизнь запомнилась нам эта импровизированная репетиция вдохновенного певца, или режиссера, или актера? Кем он был, наш чудо-Шаляпин, показывая столь яркие и в то же время правдивые и простые образы? В его выразительнейшем пении, в предельно точном выполнении всех указаний автора было подлинное понимание музыки Рахманинова, раскрывшее нам глубины человеческой души.

Шаляпин как бы распахнул перед нами ворота в неведомый волшебный мир нового театра, которого мы, горячая, алчная до всего нового молодежь, так страстно жаждали, за который готовы были сложить свои головы.

Казалось, что стоит только повторить показанное Шаляпиным, и роль заживет своей верной жизнью. Конечно, все оказалось не так. Перед нами росли и росли трудности, прежнее уже не удовлетворяло, новое, «шаляпинское», не давалось. Но мы не отступали, мы помнили его слова: «думать и работать, работать и думать». И мы работали и мы думали.

На премьере после первого действия, когда все мы были в нашей артистической уборной, дверь отворилась, и вошел Шаляпин. От радостной неожиданности мы даже не поздоровались, только встали, почти вытянулись перед ним.

«Сейчас разнесет!» — пронеслось в голове.

Шаляпин не улыбался, смотрел строго, молчал. И вдруг засыпал нас вопросами, не дожидаясь и не слушая ответов:

— Ну что, разговор наш даром не пропал? Поди, рады? Довольны? Пожалуй, и Пушкина всего читали? Да и многое другое, верно? В Эрмитаж тоже, пожалуй, не раз захаживали? Да и в драме, верно, частенько побывали? И оперу, поди, всю спеть можете? Работягами стали? Да и думать, кажется, научились?

По мере того как Шаляпин говорил, наша уборная наполнялась актерами; они стояли в дверях, за дверью, в коридоре. Кто-то похвалил нас. «Хвалить еще рано, — сказал Федор Иванович и вдруг улыбнулся во все свое неповторимое русское лицо, — хотя, конечно, молодцы, но хвалить рано... Пожалуй, приду через несколько спектаклей еще раз, и, уж если похвалю, если я похвалю, тогда и впрямь хорошо!»

Он сделал нам несколько замечаний, указал на то, что слуга пел в сторону Альбера и, видимо, чтобы не разойтись с оркестром, впивался в палочку дирижера боковым взглядом. Петь же надо всегда в зрительный зал, иначе исчезает и сила звука и яркость тембра, зачем же обкрадывать самого себя? В очень редких случаях, когда этого требует художественная правда сценического действия, можно петь, повернувшись в сторону или даже спиной к зрительному залу, тогда фраза получает особую, желательную окраску. Федор Иванович посоветовал нам, если уж необходимо смотреть на дирижера — а такая необходимость бывает часто, особенно в быстрых темпах, — то смотреть на него прямо, в упор, как будто с ним разговариваешь; зрителю же будет казаться, что поют непосредственно ему. «Мы ведь поем, а не разговариваем, в этом и наша красота и наша правда. Жизнь наша на сцене — в музыке, — сказал он, обратившись уже ко всем, — помните, музыка должна быть как мать вам, мать, вскормившая вас своим молоком».

И ушел... но след оставил на всю жизнь.

III

В бывшем Михайловском театре (ныне Малый оперный театр) полным ходом шли репетиции «Алеко».

Недавно набранный хор состоял из звонких, молодых, отличных голосов. Работали отлично и старательно, выполняя все, что требовали дирижер и режиссер.

Сегодня ждали в первый раз Шаляпина.

Старый цыган уже дважды поведал о былом, несколько раз был спет ансамбль с хором — за Алеко пел хормейстер, — всегда юный балет отплясал свои танцы, Шаляпина не было.

От долгого ожидания постепенно исчезла приподнятость, с которой начали репетицию, начались разговоры, ослабло внимание, настроение явно падало...

Шаляпина не было.

Все-таки продолжали. Оркестр вновь сыграл свою партию перед вступлением басов в фа-миноре, и вдруг, словно по мановению волшебной палочки, все на сцене преобразилось — засверкало, заулыбалось, пронесся радостный вздох, басы спели свою фразу с неожиданным темпераментом и силой, вступившие тенора старались перехлестнуть басов, молодо и звонко залились друг за другом альты и сопрано, и полноводной широкой рекой разлилась песня, красивая и раздольная, как вечер в необъятной русской степи.

Шаляпин, явившийся причиной этой перемены, в упоении застыл в кулисе, с расширенными глазами слушая красоту сливавшихся молодых голосов.

Репетиция не прерывалась. Старый цыган начал свой рассказ:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет
. . . .
. . . . .только год
Меня любила Мариула.
Однажды близ кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали:
Цыгане те, свои шатры
Разбив близ наших у горы,
Две ночи вместе ночевали.
Они ушли на третью ночь,
И, бросив маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал; заря блеснула;
Проснулся я: подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след...
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал...

На музыке перед вступлением Алеко — Шаляпин внезапно ринулся в самую гущу хора и «с ходу» полным голосом в гневе и возмущении «вскричал»:

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной
И хищнику и ей, коварной...

Как удар кнута по свободным сердцам, пронесся этот вопль необузданной ревности. Шаляпин был страшен, кровью налились дикие глаза, руки, сжатые в каменные кулаки, уже угрожали...

И так огромно было напряжение, так заразительна была правда его чувства, что мгновенно все, кто был на сцене, повернулись к Алеко и, наливаясь его напряжением, слушали его и внутренне отталкивали от себя, ощетинились против этого иноверца и в то же время пригибались под неистовством его возмущения. И, когда зазвучала фраза:

...Кинжала в сердце не вонзил —

на высоких басовых нотах, где все «н» в сочетании с другими согласными звенели, как сталь вонзенного кинжала, — цыгане в ужасе отпрянули от нестерпимого огня глаз его, от подавшегося вперед тела.

Следуемый дальше пятитактный дуэт Земфира и Молодой цыган спели *pp*, их голоса, впервые за все спевки, слились, как бы обнявшись друг с другом, хотя они и находились на разных концах сцены.

Вместе с ними «высвободились» из-под власти Алеко и цыгане, полной грудью вдохнули они вольный воздух своих кочевий — «вольнее птицы младость», — разбрелись по сцене, стали собираться группами.

— «О нет!» — взмылся над тишиной, словно хищная птица, голос Алеко— все выше и выше, широкими взмахами крыльев:

... когда над бездной моря
Найду я спящего врага,
Клянусь, я в бездну, не бледнея,
Столкну презренного злодея.

Единым сильным движением вся толпа снова развернулась в сторону Алеко, рванулась к нему стихийным протестом и... остановилась под гипнотическим взглядом, под нарастающим от внутренней силы голосом, все более и более повышающимся к предельным нотам фразы, — остановилась и застыла... Земфира сжалась у ног Старого цыгана.

Сценическая выразительность верных чувств вылилась в великолепную скульптурную композицию, сохраняющуюся все пять тактов последующего дуэта Земфиры с отцом.

Зазвучали «триоли» в оркестре, и произошло невероятное, великое таинство театра — вдохновение, охватившее всю массу людей гением одного человека... Алеко стоял мрачный, скрестив на груди руки, опустив голову, возвышаясь над толпой, которую он презирал и от которой зависел. А толпа, все еще подвластная ему, с устремленными на него горящими ненавистью и страхом глазами, уже внутренне пересиливала себя, уже медленно отворачивалась от него, поворачиваясь к старому цыгану, хотя и продолжала еще смотреть на Алеко...

И, наконец, сбросив с себя эту дьявольскую власть, цыгане окружили старика, требуя веселья, пляски, прежней вольной жизни своей.

Мрачные глаза засверкали весельем, озорством, лица заулыбались, закачались тела, топнули каблуки, и понеслись, закружились в необузданной дикой пляске, ни перед чем не останавливаясь, сметая все на своем пути, гордые своей волей, попирая законы, — коршуны необъятной степи.

Мы смотрели из зрительного зала, также вовлеченные в это чудодействие, стараясь уяснить себе, как могло случиться такое. Сцена была давно поставлена, много раз репетирована, но то, что мы увидели сейчас, лишь отдаленно напоминало «географию» установленных мизанцсен, все было иное — это был Театр с большой буквы, Театр творческой мысли, неподдельных творческих чувств, и это был оперный театр во всем многообразии и великолепии своей специфики. Шаляпин преобразил ремесло в искусство, его мысль породила мысль массы, его пламенные чувства зажгли ответные чувства, его трепещущее дыхание вдохнуло жизнь в образы изображаемых людей, заставило их любить, ненавидеть, торжествовать... И самое удивительное, самое прекрасное было в том, что могущество гения, мудрость Шаляпина проникли в существо музыки, раскрыли в ней образную жизнь, овладели особенностями ее речи и увлекли за собой всех.

Он слушал музыку, и музыку слушала вся сцена, и рабочие, прибежавшие смотреть Шаляпина, и играющий оркестр, и сидящие в зале; он жил и действовал в музыке, и в музыке, в ритме музыки жили и действовали все участники — вся толпа отшатнулась на *sff*, на последнем слоге фразы Алеко, как будто так было поставлено, отрепетировано; с музыкой из-за такта перед $^3/_8$, vivo, толпа резко двинулась к старику; стукнули каблуками о пол после хоровых реплик без оркестра «в веселье» и «в пляске» на *sff*. Жизнь была в музыке настолько, что мы не только слушали музыку, но и видели ее, видели гениально воплощенной на сцене Шаляпиным, видели в идущих за ним, одухотворенных праздником подлинного искусства молодых артистах.

IV

Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы.

...И чего только не пишут о Шаляпине: и пьяница он, и грубиян, и лентяй, и чуть ли не грабитель (это кого: не антрепренера ли?), и только никому в голову не приходит простой штуки — сколько и как Шаляпин работает и что ему стоит каждое выступление.

Ф. И. Шаляпин

Партию Молодого цыгана репетировал тенор А. И. Талмазан.

Он был неряшлив в сценическом поведении, забывал слова, тут же на ходу заменял их несусветной чушью, путал мизансцены, а то и просто бросал их, становился у рампы и пел в публику, как на концерте.

Но пел он выразительно, тепло и с неизменным успехом у зрителя. У него был красивый тембр, музыкальная фраза, ровность и легкость звука во всех регистрах.

Природный музыкант с абсолютным слухом, отличный виолончелист и пианист, он играл все, что хотел играть. И все по памяти. Садился к роялю просто так, в любую свободную минуту, точно у него была потребность бегать пальцами по клавишам и петь, петь любые песни, арии, романсы, импровизировать, музицировать, аккомпанировать любому другому певцу.

Шаляпин его любил, ценил, снисходительно относился к его сценической неряшливости и много ему прощал такого, чего другим ни за что бы не простил.

Об этом свидетельствует следующий диалог на репетиции:

— Ты напрасно так небрежно репетируешь: в четверть силы. Вряд ли это полезно, особенно для такого «актера», как Талмазан, — в третьем лице сделал ему замечание Шаляпин.

— Учусь у Федора Шаляпина, — наивно-благодушно и не без юмора возразил Талмазан, — он всегда репетирует в четверть голоса.

— Плохо у него учишься: Федор Шаляпин репетирует в четверть голоса, но всегда в полную силу, — подчеркивая последние слова, сказал Федор Иванович, — иначе нет смысла репетировать.

Многим казалось, что Шаляпин репетирует, не расходуя сил. Это — ошибочно. Меткие замечания во время репетиций, даже в сценах других персонажей, внимательные глаза, чуткие уши, какой-нибудь поворот головы или другое чуть заметное движение — все в любую минуту репетиции подтверждало, что Шаляпин слушает, видит, живет в музыке, как бы дышит в ее ритме, в ее темпе, в ее беге. Все легко, без напряжения, без демонстрации, наоборот: очень просто, но с мыслью, с целью, с пониманием, ради чего он репетирует, сдержанно, даже скрыто, но в полную силу, может быть, и незаметную для невнимательного глаза.

«Федор Шаляпин репетирует всегда в полную силу». Слова эти заставили призадуматься и еще более внимательно следить за его поведением на сцене.

И действительно, Шаляпин не только репетировал в полную силу, но и вне репетиции, между репетициями, во время отдыха и, может быть, даже и сна, продолжал оставаться во власти музыки, не переставая думать о роли. Ритм и тепло музыки жили в нем, не уходили из его нервов и мышц. Он мог разговари-

вать, о чем угодно, с темпераментом и удовольствием и в то же время не переставал прислушиваться к музыке, влюбляясь в нее все больше и больше, обогащаясь ее несметными богатствами.

Дублером Талмазану на партию Молодого цыгана в «Алеко» был назначен я. На одной из двух репетиций, которые выпали на мою долю, режиссер предложил мне на какой-то фразе сделать жест Шаляпина. Так и сказал: «Сделайте здесь жест Шаляпина!» Я не понимал, о каком жесте Шаляпина он говорит, не знал, какие жесты Шаляпина уже стали общим достоянием актерского хозяйства, но мне казалось стыдным и невежественным в этом признаться. Я схитрил, попросил разрешения поработать над «жестом Шаляпина» дома, чтобы здесь ни у кого не отнимать времени и принести к следующей репетиции уже готовый результат.

И вот с усердием, достойным лучших дел, принялся я расспрашивать моих старших товарищей по театру о «жесте Шаляпина». Никто не мог ни назвать, ни показать ни одного какого-нибудь жеста Шаляпина. П. М. Журавленко, бас, талантливый и очень пытливый актер, нередко восхищался различными подробностями игры и пения Шаляпина и, будучи весьма наблюдательным, сопровождал свои рассказы тонким и достаточно точным воспроизведением замеченных деталей. Я пристал с моим вопросом к Павлу Максимовичу. Недоуменно взглянув на меня, он задумался, видимо, перебирая в памяти свои наблюдения, и довольно осторожно и вопросительно произнес: «Не знаю, разве что протянутая вперед рука?» — и показал как.

И вот хожу на все спектакли, смотрю во все глаза, ищу, жду, пытаюсь поймать этот жест Шаляпина, а его нет и нет.

Случайно войдя в актерскую ложу во время сцены в «тереме», я чуть не вскрикнул от удовольствия: у царского кресла стоял Шаляпин с протянутой вперед правой рукой и пел монолог Бориса. Когда, на какой фразе протянутая рука была убрана, я не заметил: до конца спектакля ее больше не было.

В другой раз, попав на спектакль «Хованщина» к концу певого акта, я опять увидел Шаляпина — Досифея с протянутой вперед правой рукой, тут же о ней забыл, а когда спохватился, ее не было.

Никакого «жеста Шаляпина» никогда в природе не существовало, а если он иногда или часто — это все равно — и подымал вперед правую руку, то зритель ее не замечал, воспринимая целостность образа в общей выразительной слитности пластики и пения. Я же разглядел эту поднятую руку потому, что искал ее, и потому, что, войдя в ложу, попал как раз на нее, еще не подпав под обаяние образа в целом.

Отдельные жесты Шаляпина растворялись в образности целого. Многие пытались подражать ему и всегда неудачно. Подражали Шаляпину и никогда не видевшие его, со слов других, что было уже совсем невыносимо. Надев шаляпинский костюм и повторив его грим, они даже фотографировались в ракурсах известных фотографий Шаляпина. Именно у них можно было заметить шаляпинские жесты и другие детали в искаженном виде, лишенные мысли, содержания, выхолощенные, внешние. То, что у Шаляпина не дифференцировалось, подавалось ими в виде обнаженного певческого приема, голой манеры игры и т. п. без присущей Шаляпину философской глубины и очарования образа. Так всегда бывает,

когда вместо оригинала перед нами посредственная копия. От нее до штампа всего один шаг.

Надо было много, очень много раз прослушать Шаляпина в одной и той же роли, чтобы разобраться, где кончается строгая конструкция всей роли, общая схема ее решения, ее композиция, и начинается импровизация, озаренность вдохновения и мастерства уже как величайшее счастье результата невидимого, но такого упорного труда.

Несколько дней Шаляпин не приходил на репетиции. Наконец пришел, прослушал все с самого начала и отменил ранее установленные им же самим темпы. Дирижер Г. И. Якобсон был совершенно ошарашен: ведь он с такой любовью и тщательностью принял и развивал все предложенное Федором Ивановичем на предыдущих репетициях!

— Шаляпин — гений, но так работать нельзя! Сам все установил, пусть и придерживается собственных темпов! Нельзя же каждый день, каждый час менять только по капризу, хотя бы и гениальному! А хор? А солисты? Сколько же можно переучивать? И т. д. и т. п. Казалось, он прав.

Пришлось, однако, покориться, а потом, как и всегда в работе с Шаляпиным, испытать творческую радость. Новое в шаляпинских предложениях оказывалось выразительнее, проще, красивее и, главным образом, цельнее. Темпы связались друг с другом в своей последовательности и естественно вытекали один из другого. Все стало органичнее, понятнее и для исполнителей и для слушателей.

Что и говорить, совместная работа с Шаляпиным была делом трудным, но в творческом соприкосновении с ним таились большие ценности. Шаляпин был обладателем богатейшей интуиции и неиссякаемых возможностей проникновения в глубины музыки. Это было его шестым чувством, абсолютным, как и его абсолютный слух. Он очень быстро находил наиболее естественные темпы не только для себя, но и для наилучшего звучания ансамбля и хора, темпы, при которых тембр голоса звучит во всей своей красоте и компактности и при которых слова легче всего поются, становясь яснее и ярче. Музыканты утверждали, что в темпах Шаляпина оркестру становится свободнее играть: он угадывает темпы, в которых никто не вынужден форсировать или насиловать свой инструмент. Многие лучшие и наиболее чуткие дирижеры говорили, что, работая с Федором Ивановичем, надо выжидать и выжидать, пока не установятся темпы наиболее сложных частей партитуры, особенно самые быстрые, или большие финалы и т. п.

Наконец, сам Шаляпин много раз объяснял, что темп отдельного куска музыки — для него понятие технологическое и как художественная категория существует только во множественном числе в виде соотношения темпов на протяжении всей партитуры, в их последовательности и взаимной связи. И тогда темп становится средством выразительности исполнения музыки. Музыка никогда не останавливается, она всегда продолжается.

Так все и происходило на репетициях «Алеко». В первый раз Шаляпин пришел в разгар репетиции, к середине пения хора, и его темпы возникали на ходу. Второй, третий раз он приходил все раньше и раньше, все ближе к началу музыки и, естественно, вносил изменения. Новые темпы всегда вытекали из предыдущих, и потому все в целом становилось лучше.

Определение темпов относится к ремеслу дирижера в оперном театре. Шаляпин же, обладая природным чутьем, мог бы быть и дирижером таким же, каким был певцом.

Всей своей творческой жизнью Шаляпин доказал, что темп не есть нечто случайное или раз навсегда установленное по метроному, равно как и неизменяющаяся «традиция», передаваемая из поколения в поколение и не зависящая от условий и времени, в которых исполняется данное произведение. Наоборот, темп — общее творчество живых людей, поющих и действующих на сцене, дышащих идеями и мыслями современности, и к их дыханию и певческой жизни, даже просто к их голосу дирижеру следует прислушиваться, а не подчинять сцену диктаторскому капризу во имя удобства чистого звучания и арифметическим выкладкам, раз навсегда определенным и изменению не подлежащим.

Мейерхольд, например, утверждал, что интонация, ритмы, темпы и динамика речи в чеховских пьесах были найдены в Художественном театре, и в этом прежде всего новаторство Станиславского, так как благодаря этим находкам прозвучала вся чеховская лирика и философия. Чехов и Горький требовали новых сценических изъяснений. Художественный театр нашел то, чего не мог найти ранее Александринский театр в Петербурге. Аналогично этому Шаляпин в Московской частной опере Саввы Мамонтова нашел ритм, темпы, всю динамику и интонационную выразительность музыки Мусоргского, Римского-Корсакова и ряда других композиторов.

Русская оперная классика, дотоле не раскрытая на подмостках императорских театров, предстала на рубеже столетий перед зрителем в именно ей присущей смелой интерпретации. В этом принципиальное новаторство и Шаляпина и Ершова. Разные дороги вели их к цели, но цель была одна, и имя ей — музыка.

Начались оркестровые репетиции. Шаляпин репетировал каждый день, кроме дней своих спектаклей, и не только в полную силу, но и в полный голос. В перерывах он сидел вместе со всеми в актерском фойе и, поддерживая общий разговор, рисовал на чем попало грим Алеко с всклокоченными кудрями, с бакенбардами, напоминавшими знакомое лицо Пушкина. Некоторые реплики его остались в памяти:

— Наличие голоса, даже очень хорошего, это еще не искусство.

— Голос, хорошая внешность, отличная музыкальность — это еще не артистичность. Артист — это нечто большее, чем хороший голос, хорошая внешность, хорошая музыкальность.

— Артист — не профессия. Это сплав таланта и мастерства, культуры и любознательности, полученный из руды, именуемой долгий труд.

— Пианист, дирижер, певец, актер — это профессия. Как булочник, кузнец, столяр. Но есть булочники-кондитеры, столяры-краснодеревцы — подлинные артисты, и еще какие!

— Артист не ждет заказа. Он не может не работать. Он репетирует даже когда обедает. Что бы он ни делал, в сердце и в разуме его нет места для иной мысли, кроме мысли идти вперед и дальше, — не повторяя, что было, а дальше и вперед. Искусство — это гораздо больше, чем поднять занавес и по заведенному порядку спеть. Те, кто повторяют только уже знакомое, чужое, не добавляя своего, не любят театра и себя не уважают. Нельзя так: подслушать у кого-то хорошую

фразу и принести на сцену. Ужасно! Чужое! Готовое! Краденое: цитата без кавычек, к сожалению, на сцене дозволена и не порицается. От хорошей мысли в пении возникает неожиданная музыкальная фраза. Услышанное у лучших певцов надо запоминать не для того, чтобы повторять, а для того, чтобы забыть и спеть лучше. Это и есть новая мысль, импровизация, труд — подготовка той неожиданной находки, которая окажется единственной, неповторимой, своей [1].

— Прикрыть пустоту ума и холод сердца чужими лоскутьями горячих чувств и мыслей? Чужие фразы — потемки, как чужая душа: в «потемках» можно нос разбить и даже голос потерять...

Репетиции шли. Темпы незыблемо установились и только чуть колебались в дозволенных накануне премьеры границах. А Шаляпин все еще чего-то добивался, повторял одни и те же места, останавливал оркестр, обращаясь иногда к отдельным музыкантам с вопросом. Он явно проверял и отделывал на оркестре каждую фразу каватины Алеко, по-разному примеряя голос, слово, выразительность деталей к общему звучанию. Ежедневно он приносил в театр что-то новое, приготовленное дома, и проверял это на сцене. Было ясно, что он от репетиции к репетиции много работает, думает, но самый процесс домашней работы был от нас скрыт: мы видели только готовые результаты.

Как-то после одной особенно ярко спетой фразы раздалась восхищенная реплика: «О, как это хорошо, Федор Иванович», — на что сразу же последовал ответ: «Вы не знаете, как будет, когда я скажу — хорошо!»

Все ясней и ясней вырисовывались контуры романтической байроновской фигуры Пушкина — Рахманинова в новом, почти авторском раскрытии Шаляпина.

И вот произошло чудо, волшебство. Была репетиция, казалось бы такая же, как и раньше, но не стало Шаляпина, упорно и тщательно собирающего образ, оставляющего одно и отвергающего другое, сомневающегося, пробующего, радующегося и огорчающегося. Одно магическое мгновение привело к движению весь шаляпинский внутренний мир, что-то переакцентировалось, что-то ушло, заново пришло, и родился плод — на сцене жил Алеко, думал и действовал Алеко, пел свою трагическую каватину Алеко.

Так когда-то в мастерскую Академии художеств пришел художник Александр Яковлев. С листом ватмана и сангиной он сел у самых ног высоко на подставке позировавшей натурщицы и с очень трудного и рискованного ракурса, искажающего нормы пропорций человеческого тела, стал быстро набрасывать ее контур.

Яковлев считался художником, блистательно владевшим рисунком, и мы, студенты, окружили его и стали следить за работой. Он рисовал очень легко, непрерывающейся бесконечной линией, не отнимая мелка сангины от бумаги. Образовалось много линий, целый сгусток пятен, рыжей грязи, и уже ничего нельзя было разобрать. Вдруг Яковлев что-то стер резинкой, что-то размазал пальцем, где-то коснулся сангиной и... перед нами оказался законченнейший рисунок. Все лишнее исчезло, осталось только то, что надо, и только так, как надо. Помню, как все были ошеломлены этой внезапностью, мгновением вдохновенного сбрасывания плевел с зерна.

Допев каватину, Федор Иванович сразу ушел со сцены, не повторив, не закрепив, будто боялся растерять собранное, найденное.

В кулисе его остановил старый рабочий сцены:

— Как вы можете так, Федор Иванович?

— Работаю, отец, работаю! — негромко ответил ему Шаляпин и исчез. В общем молчании это было услышано всеми.

Федор Иванович не хотел повторить свое «чудное мгновенье», но мы, молодежь, просто не могли разойтись, не вспомнив и не перечувствовав еще раз это вдруг приоткрывшееся нам рождение жизни в театре.

Что же это было такое?

Мы оглядели сцену жадными вопрошающими глазами. Декорации П. Б. Ламбина висели уже смонтированные и освещенные: широкая степь, силуэты цыганских палаток, торчащие острыми углами в задних кулисах, беспокойные облака, залитые луной...

— Началось, как всегда, — вспоминал кто-то, — он стоял в центре сцены... неподвижно скрещенные на груди руки, опущенная голова, чуть повернутая вот туда...

— Он ничего не играл. Это был Алеко.

— Я слушал оркестровое вступление, и казалось, что все мучительные страсти Алеко клокочут и разрывают на части сердце, мозг этого неподвижного безумца.

— А как он спел свою первую фразу — «Весь табор спит» — будто это продолжается тот же оркестр, но в нем запел еще один инструмент, самый изумительный, «говорящий».

— Это было похоже на стон, который, наконец, вырвался из его терзаемой страстями груди.

— И этот стон вползал и в нас. Он спел сегодня — «какою грустью я томим» — не forte, даже не громко, а просто так грустно-грустно, будто напоил ею и нас всех до краев.

— Он начал с речитации, чуть затянул — «весь» и «спит» и как незаметно перешел к пению legato.

— А помните — «Что ж сердце бедное трепещет» со всеми тремя *до*? — ведь тут уже его тембр был насыщен таким глухим tremolo — трепетом, что можно было и не произносить это слово.

— Allegro было продолжением moderato; вы заметили, как он растягивал свои первые фразы в allegro: «Я без забот, без сожаленья, веду кочующую жизнь...»?

— А дальше, после оркестровой секвенции, какой был порыв протеста, как он летел, объединяя в целое все allegro, летел все стремительней и стремительней, несясь к пропасти таких сладких и таких страшных воспоминаний, к «Земфира, как она любила!»

— И было непонятно, то ли его тембр звучал, как валторна, то ли сама валторна в оркестре «вспоминала» переливами голоса Алеко —Шаляпина.

— Да, но потом, в meno mosso, мне уже слышалась виолончель в его голосе. Как он добился такой неожиданной выразительности всего этого куска? — обратились мы к дирижеру, вместе с нами переживавшему вновь шаляпинское «чудное мгновенье».

— Думаю, что великой простотой. Федор Иванович до meno mosso очень разнообразно пользовался всевозможными оттенками rubato. А с момента, когда оркестровое сопровождение строится и колышется на триолях, в то время как вокальная строчка продолжает оставаться в предшествующем ритме вось-

мых: «Как нежно наклонясь ко мне...» — Шаляпин вдруг снял rubato и всю взволнованность воспоминаний вложил в ровный-ровный ритм. Будто между нами, в оркестре, и Алеко на сцене началась скрытая борьба, борьба двух пульсаций точнейших ритмов.

— Да, да, именно борьба, раздвоенность души Алеко, разлад между волей и мятежными чувствами...

— О, с каким напряжением я держал ритм своей палочкой: ведь это было настоящее сражение оркестра с певцом, и с каким облегчением я «сдался», когда в оркестре, наконец, прекратились триоли...

— И таким мощным звуковым потоком разлилось торжество человека, славившего свою любовь: «И все тогда я забывал, когда речам ее внимал...»

Так прошли мы всю каватину по памяти, все время слыша и видя в своем воображении сегодняшнего Шаляпина — Алеко, стараясь доискаться существа его «чудного мгновенья» и причин его, казалось, неожиданного возникновения.

Какими же средствами или приемами пения Шаляпину удалось достигнуть впечатляемости такой силы? В чем были секреты его мастерства? Почему слова приобретают в его пении особый поэтический оттенок? Почему их смысл так легко улавливается вместе с мелодией?

И еще много вопросов, оставшихся без ответа, мы задавали друг другу и дирижеру в этот памятный день. Каватина Алеко, спетая так Федором Ивановичем на этой репетиции, не только оказалась для нас неведомым совершенством; она властно звала за собой в тернистый, но прекрасный путь, к недоступным высотам.

Мы были на всех полугенеральных, на всех генеральных. Мы были на премьере и на всех спектаклях.

Шаляпин — Алеко был каждый раз тот же, и каждый раз немного другой. Высота была взята, он прочно удерживал ее, позволяя себе каждый раз вдохновенный полет в мир импровизаций, будто выискивая в этом мире еще новый оттенок цвета, еще новое колебание в звуке, еще новый трепет сердца.

Мы продолжали думать. Конечно, нам хотелось узнать все у самого Шаляпина, но мы понимали, что это невозможно, что у Федора Ивановича и так мало минут на отдых. Поэтому, продолжая слушать его на сцене, смотреть, обсуждать и думать, мы решили все-таки рискнуть и на каждой репетиции, спектакле по очереди задавать ему по одному вопросу.

«Театр — это искусство переживания», — говорил тогда К. С. Станиславский.

Очевидно, думали мы, шаляпинский Алеко так заставлял нас переживать оттого, что сам Шаляпин переживал все чувства, обуревавшие Алеко.

— Что вы переживаете, Федор Иванович, во время пения?

— Музыку. Спросите Крейслера, что он переживает, когда играет на скрипке?

Ремесло шаляпинского искусства оставалось невидимым. После повторных слушаний мы начали понимать, что шаляпинские приемы, если они и могут быть как-то обозначены, не отвлекают от главного: от музыки, от человека. Они что-то дополняют или поясняют, будто это какие-то неуловимые комментарии, не только не мешающие воспринимать целое, а, наоборот, помогающие.

Мы собрали целую коллекцию шаляпинских «словопроизнесений». Здесь было и его «ле-пе-тань-е», и «лоб-зань-е», и «шеп-та-ла», в которых чуть ли не звучал

лепет и звук поцелуя и любовный шепот, а слово «прядь» в «кос чудных прядь» даже и не было спето, а сказано. Мы спросили Федора Ивановича об этом.

— Многим кажется, что я и в «Борисе Годунове» иногда не пою. Я пою всегда, даже когда говорю. И в ритме и в тональности. Это — секрет пения и закон искусства: хочу, чтоб казалось. Если певец не слышит музыки слова, то и зритель не услышит ее.

Слово у Шаляпина действительно как бы приобретало во время пения окраску, прямо относящуюся к своему смыслу. Однако Шаляпин, вопреки тому, как это многими воспринималось, не отдавал предпочтения какому-нибудь отдельному слову за счет общей мелодической фразы.

Тяготение к ровному выпеванию нот, вне зависимости от слова, своеобразное обволакивание слова певческим звуком, то, что сам Шаляпин называл «обкатывать слово», придавало его пению особую прелесть инструментальности, слова звучали осмысленней и в меру своей значимости в общем смысле целого: «Музыка говорила, а слово пело» — это тоже его выражение.

Мы следили и по клавиру, выверяя каждую ноту, каждое слово, букву, помечая все особенности и новости, которые возникали на каждом спектакле. И наше внимание привлек — а без нот мы бы и не заметили — целый ряд шаляпинских отклонений и даже изменений или нарушений против оригинала. Иные были почти неуловимы, другие — явные, какие вряд ли разрешили бы какому-нибудь другому певцу.

Помню, как в перерыве какой-то утренней репетиции дирижер С. А. Самосуд выговаривал одному видному баритону за несусветное вранье, допущенное им накануне в спектакле «Царская невеста». Баритон обозлился за выговор при всех, предложил Самосуду перестать издеваться над ним, сказал, что «врут» все певцы и даже сам Шаляпин не без греха. Кто-то из молодежи заступился и взволнованно крикнул:

— Неправда, Шаляпин никогда не врет!

И вдруг совершенно неожиданно появился сам Федор Иванович и в ответ на услышанную фразу невозмутимо произнес:

— Шаляпин иногда врет, но зато здорово!

И действительно, так называемые грехи Шаляпина были более чем убедительны. Все его нарушения казались нам гораздо выразительней, чем оригинал, таили в себе и смысл и какое-то чувственное оправдание. Нарушалась «буква», но не «дух» произведения.

Иногда Шаляпин авторское forte заменял piano, например «какою грустью я томим», и нам казалось, что иначе нельзя, нельзя же кричать, когда грустно.

Иногда он заменял в отдельных тактах 8-е ноты с точкой плюс 16-я двумя ровными восьмыми, например «в пустынной тишине», и пел этот такт так же, как следующий такт у Рахманинова. И мы чувствовали, что это не случайность и не небрежность, а необходимо, необходимо, чтобы приберечь такое деление нот к последнему такту всей фразы «в ми-ну-ту ра-зо-гнать у-ме-ла» и чтобы, как это называется на языке вокалистов, «сбросить» ноту *до* на слоге «гнать» и тем самым всю прежнюю нежность любви Земфиры как бы сделать ощутимой, почти зримой для слушателя. В этом случае forte на ноте *до* («проводила») тоже заменено piano.

Нарушение, явное уже для всех знающих каватину и, как правило, недопустимое, было в конце музыкального куска:

Я помню: с негой, полной страсти,
Шептала мне она тогда:
«Люблю тебя! В твоей я власти!
Твоя, Алеко, навсегда!»
И все тогда я забывал...

Паузы исчезли, весь такт был заполнен звуком внезапного и бурного crescendo с короткой паузой для глубокого вздоха, и тем самым две фразы почти слились в одну, а большое forte на слове *всё* ворвалось блеснувшей молнией воспоминания счастья. Весь кусок был в одном непрерывном crescendo. Начав отрывисто, словно у него захлестнуло дыхание, «Я пом-ню...», Алеко — Шаляпин, отдаваясь сладостному прошлому, казалось, почти возвращал утерянную любовь цыганки, ликуя, взлетал на упомянутом crescendo перед фразой «и все тогда я забывал», парил в восторге — «когда речам ее внимал», чуть застревал на трех *ля-бекар,* медлил в словах «и как без-ум-ный це-ловал», будто снова обнимал свою Земфиру... протягивал руки, будто касаясь и перебирая ее волосы, — «Кос чуд-ных прядь тем-не-е но-чи...».

Это был единственный жест-образ во всей каватине.

Последнее нарушение Шаляпина совпало с последним словом каватины «охладела». Длительность ноты *до* на предпоследнем слоге «ох-ла-де-ла» была невероятна. Откуда только черпалась такая сила и столько воздуха для наращивания звука? Шаляпин пел это *до* вплоть до знака *fff* в оркестре, а последний слог — «ла» был перенесен на повторный знак *fff* оркестра.

Нет, это не была эффектная концовка ради аплодисментов. Крик нестерпимой боли, стон невыносимой муки пелся этим сброшенным в бездну отчаяния одиноким скитальцем [2].

Когда говорят: скрипка поет, рояль поет, — значит, скрипач, пианист добились высшей похвалы. Мы слушаем сегодня пластинку с «Элегией» Массне: как «поет» в ней виолончель знаменитого Пабло Казальса! Но вот вступает Шаляпин и перепевает виолончель. В этом смысле была спета вся каватина, спета всеми видами — способами или красками человеческого голоса — от спетой речитации до высшей возможности кантилены. Это была своеобразная «оркестровка» пения, «вокальная партитура», где в голосе слышались то виолончель, то валторна, то басовые переливы контрафагота, то неожиданно трогательные vibrato скрипок.

И все же это был только голос одного человека, голос Федора Ивановича Шаляпина. Вся насыщенная многокрасочная звуковая гамма Алеко была богатством певческого колорита, а не пестротой голоса, не сочетанием отдельных красок, была колоритом, нерушимым на протяжении всей каватины, колоритом, найденным им для образа Алеко.

Голос Шаляпина всегда оставался одним и тем же, но казался в разных образах всегда разным, потому что для каждого образа Шаляпин находил свои сочетания красок, находил основную вокально звучащую тему-колорит.

И именно благодаря своей человеческой теме-колориту пение Шаляпина не просто доставляло эстетическое наслаждение, а еще смыслово и эмоционально читалось из зрительного зала, было певческим обобщением, пафосом характера.

А что же можно сказать про так называемую сценическую игру Шаляпина в «Алеко»? В каватине Алеко? Полная неподвижность — и одно движение, один жест протянутых вперед рук, как бы ласкающих Земфиру, перебирающих пряди ее черных кос...

Про Шаляпина всегда говорили, что он столь же гениально играет, сколь и поет. Не случайно я начал свое повествование о работе Шаляпина над образом Алеко с упоминания отличного певца Талмазана. Как ненужную «докуку» отбрасывал Талмазан сценический образ, и, выходя на рампу, с увлечением пел в зрительный зал.

Казалось бы, неподвижный Шаляпин — Алеко, стоявший почти у самой рампы, тоже пел всю каватину, как на концертной эстраде. Но одинакова ли была «концертность» у обоих певцов?

Нет. Талмазан пел номер. Пел красиво, впечатляемо, вдохновенно, с успехом у публики. Шаляпин пел образ. Весь внутренний противоречиво-сложный мир Алеко еще на оркестровом вступлении каватины угадывался из зрительного зала. Шаляпин уже заключал его в своей неподвижности, в своих скрещенных на груди руках, в повороте и наклоне головы, опущенных глазах. А потом он раскрывал его голосом, раскрывал в найденном колорите звучания, раскрывал исчерпывающе в сочетании внутреннего состояния и вокального образа и лишь в одном месте ощутил необходимость дополнить образ новым выразительным средством — движением. И тогда шаляпинский Алеко протянул руки, чтобы «коснуться волос Земфиры».

— Природа оперного театра музыкальна, — говорил Шаляпин, — в опере показать жизнь человека — это спеть.

V

Наша русская публика могла бы по всему праву назвать Шаляпина... своим «великим учителем музыкальной правды».

Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения бесконечно все новых и новых душевных мотивов! Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях, можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить все новые и новые необычайные статуи.

В. Стасов

Двадцать два раза в течение двух театральных сезонов имел я счастливую возможность слушать и видеть Федора Ивановича Шаляпина в роли Сальери в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Двадцать два спектакля раз за разом с неописуемым душевным трепетом наблюдал я непрерывно растущую творческую жизнь этого образа, наблюдал, переходя от непосредственного эмоционального восприятия к холодному, рассудочному анализу. Двадцать два раза видел, как совершенное становится еще более совершенным, совершеннейшим, становится такой вершиной, о которой Пушкин говорил устами Сальери: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!»

Воспоминания эти как чаша из чистого стекла, наполненная до краев родниковой водой; пьешь из нее всю жизнь, а она все так же полна, эта неиссякаемая

чаша народного искусства, оставленного в наследство театру богатырем-артистом, вскормленным нашим хлебом российским. Двадцать два раза был я очевидцем того, как колоссальный труд гения воплощал на сцене образ человека колоссального труда, мечтавшего стать гением, но оставшегося только ремесленником.

На музыке вступления подымался занавес.

Шаляпин!

Нет, это был Сальери Пушкина, и Римского-Корсакова, и Шаляпина.

Сальери в великом противоречии своем — истинный музыкант, понимающий прекрасное и великое искусство, обладающий тонким вкусом и в то же время посредственный композитор-ремесленник. Вот что мучило его всю эту ночь, как мучило бесконечные ночи и дни, ночи и дни.

Он стоит спиной к зрительному залу у своего рабочего стола, заваленного книгами, нотами, бумагами, перьями, инструментами — орудиями «ремесла, поставленного подножием искусству». Не за клавесином, а именно у стола начинает Сальери — Шаляпин еще один свой новый день, у стола: «Музы́ку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию».

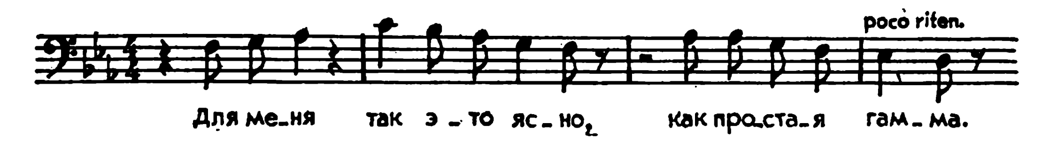
Догорают свечи...

Он стоит неподвижно, как вылепленная Буонарроти скульптура гордого, великого, мудрого человека, в нестерпимой муке бессилия своего нечеловеческого труда.

В руке у него исписанный, исчерканный лист нотной бумаги — не принесший удовлетворения труд долгой и мучительной ночи. Но вот ожила эта рука. Она указывает на ноты, и словно судорога проходит по всему телу — Сальери — Шаляпин из-за такта перед своим вступлением, на трели в оркестре, медленно поворачивается и полным звуком, a pleno voce, насыщенным металлом яростного гнева, начинает монолог:

Железный ритм, точное соблюдение ритмичного узора, несмотря на паузу в оркестре, дающую возможность петь ad libitum, придают особую силу и даже благородство выражаемым чувствам. Теперь мы видим его лицо, его глаза, все оскорблено в нем, все негодует; он не жалок, нет, это большой и сильный, мужественный человек; годы, труд, страдания наложили свою железную лапу, но не сломили его; он сразу же захватывает нас, мы верим ему, он кажется нам красивым — старый благородный труженик, элегантный даже в домашнем

халате, без пудреного парика, с прямыми рыжими волосами, жестко торчащими вниз.



Сальери — Шаляпин чуть поворачивал голову и глаза в сторону оркестровой ямы, как бы вызывая свою гамму в оркестре, и, вызвав, слушал ее, заставляя тем самым слушать и зрителя.

Звучащая гамма, замедляясь, вступала в новую мелодию, новые образы, казалось, вызванные Сальери — Шаляпиным. Из далекого прошлого плыли печальные воспоминания:

Poco più lento (♩=84)

лига Шаляпина

Ро_дил_ся я с лю_бо_ви_ю к ис_кусст_ву; ре_бен_ком бу_ду _ чи,

4

ког_да вы_со_ко зву _ чал ор _ ган в ста _ рин _ ной цер _ кви

на_шей, я слу_шал и за _ слу _ ши_вал _ ся сле _ зы

не_воль_ны_е и слад _ ки_е тек _ ли —

Голос пел мелодию мягко и в то же время насыщенно, в резком контрасте с предыдущей речитацией. Он был окрашен безграничной болью утраченных иллюзий.

Сначала нам слышался оттенок органного звучания. Этот оттенок становился естественной краской и выливался в слова «когда высоко звучал орган»; голос наполнялся слезами уже на фразе «и заслушивался», и вслед шли слова «слезы невольные и сладкие текли». Резкое sforzando в оркестре осушало слезы Сальери — Шаляпина и вызывало у него чувство досады.

Исчезла мягкость звучания голоса. Суше и отчетливее звучат слова речитатива secco. От общего тембрового колорита кантилены сохранилась лишь незначительная напевность в интонации.

Тупая, повторяющаяся оркестровая фраза напоминает о бессмысленном упрямстве, и Сальери — Шаляпин с злобным отчаянием признается в этом. Интонации звучат жестко, проступают подчеркнутые согласные, «упрямо и надменно», и наконец почти с ненавистью к себе он скандирует: «Я сделался ремесленник».

Шаляпин поднимает свои «ремесленнические» руки ладонями вверх, с ненавистью шевелит раздвинутыми пальцами («перстам придал послушную, сухую беглость»), поворачивает ладони вниз, словно впивается когтями во что-то («звуки умертвив,музыку я разъял, как труп»), и бросает эти ненавистные руки, которые он оторвал от своего сердца.

Часть монолога от слов «нередко, просидев» написана Римским-Корсаковым отрывисто, с паузами, прерывающими речь, иногда даже отдельные слова.

Шаляпин поет взволнованно, с особой силой, выпевая все отрывистые фразы, все усиливая звук до полного *f* на слове «пылая», и, замедлив a piacere, замирает

pp на последних двух нотах настолько, что слог «ли» в слове «исчезли» почти не слышен.

8 Tempo I. ed animando poco a poco al 9

Не-ред-ко, про-си-дев в безмолв-ной ке-лье два,

три дня, по-за-быв и сон и пи-щу, вку-сив вос-

-торг и сле-зы вдох-но-ве-нья, я жег мой труд и

хо-лод-но смо-трел; как мысль мо-я и зву-ки мной ро-

9 *f* a piacere rit. *pp* (*

-жден-ны, пы-ла-я, с лег-ким ды-мом ис-че-за-ли.

Убедить, во что бы то ни стало убедить, жалобой, мольбой, нечеловеческим трудом убедить себя, других, главное, себя, в том, *что колоссальный труд есть уже гений*. Гений!

* Указания f, rit. и pp принадлежат автору статьи, зафиксировавшему нюансы исполнения Шаляпина. *(Прим. ред.)*

Красота голоса, размеренная поступь твердого ритма, взволнованность, внутренняя уверенность в своей правоте, предельная выразительность почти неподвижной фигуры, горящие сухие глаза — все это беспредельно захватывало, ответно волновало, покоряло и заставляло верить и сочувствовать.

С закрытыми глазами Сальери — Шаляпин погружен в свои мысли. Но вот кто-то коварный чуть слышно шепнул ему о зависти. Мгновенно Сальери пре-

образился: глаза сверкнули бешенством, нечеловеческий вопль «Нет!» потряс могучую фигуру; резкими движениями головы, совпадающими с резкими аккордами, искал он коварного врага, предъявившего ему столь позорное обвинение.

Острыми, колющими ударами, точно гвоздями, вбиваемыми в стену, «нет», «никогда», «знал», «кто», «никто» обрушивается он на невидимого противника всей мощью своего каменного тела, отбивается от него и вдруг на аккорде *sff* сжался и оцепенел — ощутил в себе смертельное жало зависти.

А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую.

Но слабость была лишь на одно мгновение. Сальери — Шаляпин не сдается, наоборот, с удесятеренной яростью, бешенством он набрасывается на несправедливость неба:

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —

и оттого, что человек так долго пытался сдержать себя, прикрыть свои кровоточащие раны, разбушевавшееся пламя ярости наконец выплеснулось, вырвалось наружу и понеслось неудержимой лавиной, сметая все добродетели, поглощая все святыни прошлого и открывая путь греху.

Громовой голос на широкой фразе «А озаряет», как занесенная рука правосудия, падает на голову «безумца»:

А озаряет голову безумца,

Нарушена неподвижность. Как зверь, спущенный с цепи, срывается Сальери — Шаляпин с места, мечется по сцене, захватывая всю ширину ее —

Гуляки праздного?..

Не могут ужиться вместе благородный труд и лень, лень, озорство. Нет! Нет! — он не допустит этого!

Неистовый ритм движений находится в полной гармонии с неистовством чувств, тембром голоса, мимикой.

О Моцарт, Моцарт! —

произнесено наконец проклятое имя; Сальери — Шаляпин сейчас или захлебнется яростью, или убьет гуляку праздного, но... он каменеет, беспредельный ужас в расширенных глазах, дыхание прервалось... и снова скульптура, которую читаешь, как книгу...

Не сразу понимает Сальери — Шаляпин, что говорит пришедший Моцарт — живой Моцарт! — заставший его раскрытую душу в самое сокровенное мгновение, поймавший его почти на преступлении. Что слышал он? Что понял он?

Облизывая высохшие губы, хрипящим шепотом он наконец произносил:

Ты здесь! — Давно ль?

Пытливый взгляд мучительно старается угадать в светлом взгляде нечаянного гостя, в звуке его голоса, во всем его поведении, успел ли Моцарт услышать и проникнуть в тайны, запрятанные бездны, услышать последние слова его? Было ли между его воплем и приходом Моцарта спасительное мгновение?

Несмотря на появление нового персонажа, что всегда отвлекает внимание зрителя от всего уже находящегося на сцене, несмотря на шумную жизнерадостность Моцарта, ворвавшегося в мрачный кабинет вместе со светом, солнцем, — таков характер музыки Римского-Корсакова, — оторваться от неподвижной, каменной фигуры Шаляпина, его искаженного злобой и ужасом лица, мучительно силящегося улыбнуться, было совершенно невозможно.

Он не слушает веселой болтовни Моцарта; кажется, настороженность и напряженность нервов проступают стальными тросами в этом каменном изваянии, и только когда слепой скрипач заиграл «из Моцарта... что-нибудь», Сальери начинает приходить в себя. Тяжело опускается он в кресло, не слушает первых тактов игры скрипача, «выдыхает», медленно освобождается от тяжести убийственных сомнений, от пережитого кошмара. Потом до его слуха доходят фальшивые ноты; рефлекторно вздрагивая, он начинает прислушиваться, останавливает свой взгляд на слепом скрипаче, с болезненной, чуть уловимой гримасой переводит глаза на Моцарта, глаза наполняются негодованием, отвращением, и в них уже читается то, что будет произнесено дальше, — «фигляр презренный!»

Не в силах дольше слушать обезображенную музыку, кипя справедливым возмущением, Сальери — Шаляпин вскакивает с кресла, бросается к слепому музыканту, желая уничтожить этого «негодного маляра»: в последнюю секунду сдерживает себя, резким жестом, совпадающим с аккордовым *sf*, обрывает старика и большими шагами уходит в глубь сцены.

Музыкант и труженик получил подтверждение своим обвинениям «гуляки праздного»: вся эта негодная, легковесная шутка — последнее доказательство преступного легкомыслия ее автора, не знающего трудолюбия, творческих мук, подвижничества и потому попирающего и бесчестящего величайших гениев мира.

Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

«Фигляр презренный» почти брошено в лицо Моцарту — это эмоциональное и смысловое завершение конца монолога.

МОЦАРТ

...Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
. . . .
. . . . .но теперь
Тебе не до меня...

Сальери насторожился: что опять написал отмеченный небом бездельник? Но нет, он верит, что «две, три мысли», набросанные Моцартом, убедят наконец его в том, что гениальность ненавистного соперника преувеличена.

Тон покровительственный, вежливый, явное сознание своего превосходства.

Вся фраза спета мягко, любезно, вся слигована, несколько подчеркнута в обращении к Моцарту: «Моцарт», «тебя», «са-дись».

Сальери — Шаляпин садится в кресло и, совершенно успокоившись, собирается с удовольствием выпить давно остывшую чашку кофе, стоящую на его рабочем столе.

МОЦАРТ

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Внезапный мрак, иль что-нибудь такое...

От этого музыкального образа, рассказанного Моцартом, Сальери, а вместе с ним и зритель не ждут ни глубин, ни красоты.

Сальери — Шаляпин спокоен, движения размерены, он слушает рассказ Моцарта с легкой усмешкой, и лишь слова «вдруг: виденье гробовое» настораживают его, он быстро поворачивает голову в сторону Моцарта, смотрит испытующе.

МОЦАРТ

Ну, слушай же.
(*Играет.*)

Сальери — Шаляпин ставит на ладонь левой руки чашку с блюдечком. Правой рукой берет чайную ложечку, мешает в чашке и кладет ложку обратно на блюдечко; той же рукой подносит чашку к губам и отпивает кофе.

(Это первое положение, на 8—12 тактах первой части фантазии.)

Слушает.

Повторяет все движения правой руки, однако уже ни одно из них не доводит до конца: берет ложку, задерживает ее над чашкой, машинально кладет обратно, подносит чашку к губам, какое-то время держит ее около рта, и, не отпив из нее, ставит обратно на блюдце.

(Второе положение заканчивается к 6-му такту медленной части — grave.)

Слушает. Медленно подается всем телом вперед.

Снова берет ложку с блюдца, рука с ложкой куда-то двинулась, застыла, судорожно бросила ложку на стол; берет чашку, руки — одна с чашкой, другая с блюдцем — расходятся в разные стороны и торопливо ставят чашку и блюдце на стол, потом, разъяв это целое, судорожно отодвигают порознь чашку, блюдце и ложку, отодвигают подальше, как бы отстраняя от себя все, что мешает слушать, слушать...

На лице разглаживались морщины, исчезали настороженность, сомнения, боль, он слушал и освобождался от бремени своих противоречий; страдания, зависть — все было забыто, он слушал, и теплели глаза, озаряясь светом, мягким и добрым. Он слушал, и огромная радость вливалась в его большое и такое чистое сейчас сердце, обнимала измученное тело, принося освобождение и покой.

Эта пантомима — мимическая игра Сальери — Шаляпина — была настолько музыкальна по своему ритмическому рисунку, настолько выражала и раскрывала музыку играющего Моцарта, что создавалась иллюзия обратного процесса: сначала было вдохновение Шаляпина, а потом Римский-Корсаков ответил на него музыкой. И опять Шаляпин гениальным «слушанием» музыки заставлял слушать и понимать ее весь зал.

Богатая палитра разнообразнейших средств выражения, от больших мазков до тончайших нюансов внутренней и внешней пластики этой непревзойденной пантомимы, была равна палитре голосовых красок Шаляпина, несла в себе такую же красоту и предельную выразительность.

Долго тянется «ля» контроктавы в звучании контрабаса, а Сальери — Шаляпин все еще слушает, все еще смотрит на пальцы Моцарта. На секунду глаза закрылись и опять открылись: может быть, ничего не было, может быть, ему только казалось, что Моцарт тут, играл на клавесине свою удивительную музыку, может быть...

Еле слышно и, нам казалось, с хрипом звучит прекрасно выпетая фраза:

> Ты с этим шел ко мне...

На *sf* с глубоким вздохом он откидывался на спинку кресла и уже полным голосом пел:

> И мог остановиться у трактира
> И слушать скрипача слепого! —

особо подчеркивая ноту *фа* — «мог», даже чуть задерживаясь на ней.

Сильно звучащие аккорды срывают его с кресла. «Боже! Ты, Моцарт, недостоин сам себя». Сальери — Шаляпин влюблен сейчас в Моцарта, для него он

высшее олицетворение музыки, «новый Гайдн»; лицо сияет счастьем, душа раскрыта навстречу прекрасному, прекрасное доступно ей.

Если бы Шаляпин пропел эту фразу più lento без слов, только звуком, мы все равно поняли бы ее содержание по тем эмоциональным тембровым краскам, которыми был окрашен его голос: уже в октаве *до — до* звук исполнен глубины, восьмушки *до, си-бемоль, ля-бемоль* сами по себе уже спеты в устремленно-смелом движении, а в несколько приглушенном, завуалированном звуке *си-бемоль* — «и», чуть задержанном tenuto, и ровно-ровно пропетых восьмушках «ка-ка-я» — *си, ля-бемоль, соль-бемоль* уже ясно ощущается образно выраженная голосом стройность; нота *ре-бемоль* — «бог» звучит колоколом величающим, оповещающим о божественном, а замедленная фраза: «и сам того не знаешь» — пропета проникновенно, с нежностью, с любовью... ликующее «я знаю, я» завершает это искреннее восхищение музыканта.

МОЦАРТ
Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Мгновенное преображение, как чистая перемена. Все другое: фигура, руки, лицо, глаза, жестокие стальные глаза, колющий взгляд неподвижных зрачков; возвратилась страсть, преждевременная, одинокая, снедаемая завистью. Мгновенно мелькает преступная мысль:

Беспокойно, нервно звучат восьмушки этой фразы.
Моцарт ушел.

Неподвижно стоит Сальери — Шаляпин.

Приговором звучат фразы оркестра. Сальери медленно останавливает тяжелый взгляд на клавишах клавесина. Снова слышит волшебные звуки, как бы видит руки играющего Моцарта. Безумная внутренняя борьба читается на посеревшем лице.

И снова побеждает грех.

Сальери — Шаляпин не может и не хочет больше противиться предначертанному; теперь он убежден — он избран.

...избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...

Это уже неистовый фанатик, вооруженный оправданиями для любых последующих поступков. И теперь он нападает, смело и уверенно:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?

Голос падает тяжелыми ударами-обвинениями на нотах-словах: «пользы», «жив», «и новой», «тем». «Нет, оно падет опять».

Ритмический рисунок оркестра Сальери — Шаляпин вяжет с ритмическим рисунком своих певческих интонаций: пассаж 32-х между двумя сильными аккордами продолжает его «нет!», аккорды с октавами в басах как бы продолжают мысль о падении искусства, а фраза «как он исчезнет» словно подготавливает следующую тему в оркестре и вместе с фразами Сальери постепенно повисающий в воздухе вопрос: «Что пользы в нем?»

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских.

Andantino $^6/_8$ Шаляпин поет *pp* dolce, в итальянской манере. Казалось, перед ним, не отрывавшим взгляда от клавиш, снова возникал образ Моцарта, Моцарта, доставившего ему величайшее наслаждение, которому он отдается и сейчас, но уже противопоставляет необходимое ему, Сальери, убийственное доказательство:

Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

Сальери — Шаляпин продолжает петь в этом же состоянии, в той же манере, резко и злобно подчеркивает forte — «в нас, чадах праха». Голос, окрашенный бессильной злобой, холодной жестокостью, почти шипит на буквах «ть» в слове «улететь» и переходит в шепот:

Так улетай же! чем скорей, тем лучше, —

продолжая растягивать букву «т»: «улетай», «тем» и «лу-т-чше».

До конца продуманное решение наконец принято: Сальери — Шаляпин готов на преступление. Он представляется в страшной наготе своей мертвой ограниченности, подымая ее как знамя; любыми средствами он устранит с пути все, что выше его, талантливее, он устранит и гения!

Вот яд, последний дар моей Изоры.

Левая рука, прижатая к груди, была прикрыта правой; казалось, Сальери что-то прятал, что-то, что он хранил всю жизнь. Но вот, сорвав правую руку, он вытянул указательный палец левой руки со сверкнувшим на нем большим золотым перстнем. Огненный взгляд, пронизывая золотую оправу кольца, уже нащупал спрятанный в нем яд, незримой нитью связанный с накопленным в сердце ядом зависти, отравляющим каждый день, час, минуту, то человеческое, доброе, что жило в нем и приносило светлые радости.

Перстень с ядом возникает не внезапно, не впервые, это подготовлено: мы уже успели заметить перстень, когда Сальери — Шаляпин, поднимая руку к лицу, на мгновение остановил на нем взгляд («Не я один с моей глухою славой») и пересек пальцем с кольцом губы, закрывая рот и пресекая речь. Затем перед «Что пользы, если Моцарт будет жив» отрывал правой рукой палец с перстнем от губ, прижимал левую руку к груди и прикрывал кольцо правой рукой.

Фразу: «Вот яд, последний дар моей Изоры» — Шаляпин поет широким ровным звуком, выпевая каждый слог, все согласные и гласные; в стальном тембре голоса звучит убежденность и уверенность в правоте своих суждений и намерений, это звучит и в жестком ритме allegro animato, звучит и в перечне воспоминаний, без горечи и боли первого монолога, звучит со злобной холодностью расчетливых соображений в до конца вызревшем решении.

Если первый монолог Сальери — Шаляпин начинал статуарно, постепенно переходя к все более широким мизансценам-движениям, то во втором он в обратном порядке суживал их и оставался в последнем положении неподвижного тела, протянутой руки и вытянутого указательного пальца со смертоносным перстнем почти до самого конца сцены. Это был уже не монолог — смерть, заключенная в кольце, была живым собеседником, преданным и верным другом-сообщником.

Такое сочетание реалистического и мистического было гениальным завершением экспозиции образа, его развития, становления, было вершиной актерского мастерства ярчайшей индивидуальности, это был пафос характера высокой трагедии.

Сальери — Шаляпин стремительным движением подходит к столу, снимает с пальца перстень и при свете двух еще не догоревших свечей в канделябре раскрывает кольцо и застывает, каменеет, впиваясь взглядом в открытую смерть — яд.

Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

На стене вырастает раздвоенная тень черного человека. Свечи горят живым огнем, тень на стене колышется.

На быстро несущейся музыке allegro animato неподвижно стоит Сальери.

Сальери — Шаляпин второй сцены внешне спокойный, внутренне — неспущенная стрела натянутого лука. Под личиной друга — «благородный» убийца. На нем пудреный парик, красивый камзол. Он элегантно сидит на диване, вкусно поел, с удовольствием выпил вина. Но глаза, волчьи глаза, неотступно следят за каждым движением Моцарта, читают мысли, проникают в душу.

Оркестровое вступление закончилось.

Пауза. Знаменитая шаляпинская пауза. На подвижном лице многообразно и выразительно сменяются чувства. Его тревожит дурное настроение Моцарта, он прерывает молчание:

МОЦАРТ

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Сальери — Шаляпин вздрогнул, он боится предчувствий Моцарта.

Пальцы левой руки, на одном из которых блестит перстень, вдруг задвигались, сжались, разжались и... успокоились.

Неподвижно слушает рассказ Моцарта. Внутренняя, скрываемая встревоженность все растет и растет, будто он чего-то ждет от Моцарта, — это обнаруживается двумя короткими вопросами «что?», «в чем же?», брошенными, как камни, в стоячий пруд.

МОЦАРТ

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек.

Вот-вот наступит разоблачение. Сальери — Шаляпин огромными усилиями сдерживает напряжение, рука судорожно вцепилась в локотник, тело подалось вперед. Другой рукой он отодвигает горящие свечи и заслоняет глаза.

МОЦАРТ

...Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам — третей
Сидит.

Медлить дальше уже нельзя. Сальери рванулся, вскочил, и... черная тень опять возникла на стене, нависая над Моцартом, огромная, колышущаяся, как в конце первой сцены. За беспокойной музыкальной фразой, за словами Моцарта, с такой силой сорвавшими Сальери с места, — в оркестре *sf* subito *p*, и его резкое движение столь же резко тормозится.

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу.

Эти фразы музыкально неустойчивы: на сильном времени — паузы, и только с ритмом последующей музыки, на $^2/_4$, Сальери — Шаляпин овладевает собой — это снова веселый и искренний друг, беспечно разливающий вино по бокалам.

МОЦАРТ

...Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...

Именно в тот момент, когда Моцарт напевает мотив из оперы Сальери «Тарар», Шаляпин снимал кольцо с ядом. Медленно, четко раскрывал скрытую в нем коробочку.

МОЦАРТ

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери замер. Глубоко вздохнул открытым ртом, так и оставшимся несколько секунд раскрытым. Страх, безумный страх охватывает его — только не выдать себя, только выполнить все до конца!

Напряжением последних сил звучит спокойный ответ:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

МОЦАРТ

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные.

Страшная судорога исказила лицо, сомнения на секунду подточили уверенность, но сейчас же, спасая себя, угрожающе бросая: «Ты думаешь?» — почти не остерегаясь больше, Сальери — Шаляпин быстрым движением высыпал яд в бокал Моцарта, задевая кольцом за стекло, не глядя на свою жертву, стараясь до дна опустошить перстень.

Ну, пей же.

С медленной музыкой, lento, музыкально-пластически контрастировали быстрые мелкие движения. Такой «мелкий» характер движения был впервые применен в спектакле, и, как ни странно, Шаляпин этой суетливостью развенчивал своего Сальери, снижал его до уровня человечишки, потерявшего в момент преступления свою «благородную» цель.

Моцарт пьет вино с подмешанным ядом:

...за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

Ни угрызений совести, ни страха, ни сожаления на лице Сальери — Шаляпина, лишь холодное любопытство и немного притворства в фразах: «Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?..» — отличное *актерское* притворство Сальери

для самого себя, прикрывающее жестокость, с какой он наблюдал, как Моцарт выпил яд до самого дна бокала.

МОЦАРТ
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

Очень замедленными движениями Сальери — Шаляпин ставил свой бокал на стол и, не отрываясь взглядом от Моцарта, садился слушать, повернувшись спиной к зрителю.

Моцарт играет реквием.

И вдруг Сальери — Шаляпин плачет... И, хотя плач Сальери подсказан Пушкиным, Шаляпин наполнял эту сцену такой жизнью, правдой огромного художника, что мы снова чувствовали, видели скрестившиеся противоречия Сальери во всей своей непримиримости.

Кажется, настоящие слезы текут по невидимому лицу Сальери, льются рекой, падают на камзол, на руки, сотрясают могучее тело; бессильно поникает голова, падает рука с влажным от слез платком *...

Бессмысленность и пустота существования без гения Моцарта — вот что наконец понимает Сальери — Шаляпин и что обрушивается на него негаданным возмездием.

...Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Это было гениальное постижение власти музыки, заполняющей тишину, молчание, наполняющее душу необычайными сочетаниями звуков, созвучиями, силой гармонии, для того чтобы жить, чтобы было чем жить.

Первый раз плачет черствый человек, ремесленник в искусстве, живыми, но не освежающими слезами. Не преступление, только что совершенное им, мучает его, нет, раскаяние не снизошло на него. Слезы льются оттого, что никогда больше не услышит он музыки, подобной небесам, она не зазвучит уже под пальцами волшебника Моцарта.

МОЦАРТ
...я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.

Проходя мимо Сальери, Моцарт протягивал ему руку: «Прощай же! — и сейчас же отдергивал ее, будто от внезапной боли, и прижимал к груди. Он ушел, не коснувшись своего убийцы. Протянутая рука Сальери — Шаляпина повисает в воздухе... — «До свиданья».

Безмолвие...

Шаляпин не то удлинял эту паузу, не то это так казалось, за счет следующего tremolo на andante $^4/_4$.

* Высокое мастерство создавало полную иллюзию настоящих слез. Шаляпин никогда не плакал на сцене настоящими слезами и никому из певцов не советовал этого делать.

На *pp* Сальери — Шаляпин, так и не опуская руки, осторожно, почти на цыпочках шел к двери и шептал вслед уходящему из этого мира:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! —

шептал, пугливо озираясь, точно боялся спугнуть смерть. И вдруг какая-то страшная мысль пронзает мозг, заставляет обернуться, прислониться к закрытой двери, откинуть голову. С ужасом, отрывисто, почти сквозь зубы бросал:

Но ужель он прав, —

и, оторвавшись от двери, бежал прямо на зрителя с отчаянным, звериным воплем, все усиливавшимся от crescendo самого голоса.

И я не гений?

Он перебирал, ощупывал губами, зубами, языком все буквы, слоги — каждое слово уничтожающей его моцартовской мысли —

Гений и злодейство —
Две вещи несовместные.

В оркестре еле слышный аккорд *pp*. Застывшее, обезображенное мучительной гримасой лицо. Мы слышим злобный шепот:

Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Шепот постепенно переходил в полный звук, усиливаясь, несся к предельной ноте «фа-бемоль», предельной человеческой мощи, и падал, скатывался в пустоту, безмолвие.

В оркестре — видоизмененная тема Моцарта о черном человеке, о предчувствии смерти.

Сальери — Шаляпин слышит и узнает тему. Бросается к клавесину на ritenuto, обгоняя медленно тремолирующую музыку. Впиваясь глазами, ощупывает клавиши, еле касаясь их пальцами, боясь вызвать звуки, на которые он уже не имеет права... Как обожженный, отдергивает руки, поворачивается, застывает на секунду, безмолвный и страшный. Рывком бросается к столу, хватает пустой бокал Моцарта и опрокидывает его, а на него бросает все, что стоит на столе: тарелки, бокалы, бутылки...

С нечеловеческой тоской простирает над всем этим разрушением руки, руки разрушителя, а не созидателя...

Опустошенный, живой мертвец, он опускался в кресло, за ним тянулись руки и тяжело падали на колени...

Опускался занавес.

А я смотрел...

Смотрел молодыми жадными глазами...

Двадцать два раза?

Мне кажется, всю жизнь. Видел и буду видеть, стоит только закрыть глаза или начать рассказывать ученикам или просто людям о великом и прекрасном вдохновении, подножием которого были огромный труд и беспредельные усилия.

Русский певец Федор Шаляпин вслед за Пушкиным и Римским-Корсаковым сотворил образ Сальери и даже преступление этого мученика, вообразившего себя гением, сделал живым и человечным.

VI

Надо иметь талант не только для того, чтобы играть на сцене; талант необходим и для того, чтобы жить. Оно и понятно. Роль человека в жизни всегда сложнее любой роли, которую можно только себе вообразить на театре.

Ф. Шаляпин

В Ленинградской Академии художеств периода 1915—1924 годов (время моего поступления, перерыва на военную службу и окончания Академии) была замечательная традиция — неофициальный, но зато по-настоящему творческий и искренний, принципиальный и вдохновенный дискуссионный клуб, или, попросту на нашем студенческом языке, столовка, которая собирала в часы очень продолжительного обеда не только студентов, но и профессоров Академии и таких прославленных русских художников, скульпторов, архитекторов, как Репин, Борис Григорьев, Александр Бенуа, Матэ, Татлин, Судейкин, Фомин, Щуко, так же молодо и горячо вместе с нами спорящих и обсуждающих явления и дороги нашего искусства.

Столовка была очень большая и светлая комната. Окна в ней шли и по правой и по левой стене. Параллельно им стояли длинные столы. В глубине, против входной двери, была стойка буфета; с правой стороны, у окна, стоял рояль, с левой — круглый стол, на котором лежал знаменитый альбом Академии величиной в половину ватманского листа — альбом с прекрасными рисунками и педагогов, и студентов, и почетных гостей. Наряду с великими именами в нем встречались и неизвестные, но между всеми нами существовала скрытая этика — в альбоме рисовали только те, чей рисунок мог по достоинству находиться среди других. Случалось иногда, что по рисунку чересчур самонадеянного художника как своеобразная критика проходила резинка, или его перечеркивал карандаш, или он «замусливался» маслеными пальцами. По характеру рисунки были разнообразны, встречались и карикатуры, мастерски выполненные, в которых *как* было так же важно, как и *что*. Нередко в наших горячих спорах альбом наглядно выступал *за* и *против* спорящих. Часы, проведенные за таким своеобразным обедом, зачастую были плодотворнее лекции или урока в мастерской. «Обедать» шли с творческим интересом, волнуясь, ожидая откровений, нащупывая свои пути.

Столовка была широко известна и за стенами Академии. С удовольствием приходил сюда обедать Федор Иванович Шаляпин.

Очень хорошо помню, как однажды весть о его приходе разнеслась по Академии. В одну секунду стали пустыми мастерские, классы, аудитории, библио-

тека. По коридорам к столовке неслись стремительные потоки, сталкивались в дверях, штопорились и наконец врывались, растекаясь по столам, заполняя все проходы, распластываясь у стен, забираясь на окна.

Шаляпин сидел за столом и сосредоточенно хлебал щи, смачно откусывая от густо посоленного ломтя черного хлеба, и делал вид, что не замечает ворвавшегося потока, готового поднять его на свой гребень.

Когда опустела тарелка, Федор Иванович степенно вытер рот, поднял глаза, и все лицо его засветилось радостным изумлением, удовольствием, будто он только сейчас увидел это буйное племя молодое, будто и незнакомое совсем ему, с устремленными на него такими горячими и верными глазами, уже признавшими его чудесное владычество, но ожидающими от него еще и еще необыкновенного волшебства.

Он встал, обвел всех взглядом, и каждому казалось, что его глаза встретились с шаляпинскими глазами; поздоровался, и мы ответили ему сердцем и переполненными счастьем голосами.

Тоненький голос за буфетом со слезами простонал, что вот не дают человеку и поесть-то как следует. Столовка взорвалась безудержным смехом. Шаляпин поклонился в сторону голоса, сказал, что премного благодарен, что уже сыт по горло и что теперь хорошо бы и побеседовать по душам.

И сразу же со всех сторон посыпались вопросы, просьбы, предложения. Казалось, Шаляпин потонет в этой ненасытной многоголосице, но совершенно непостижимым образом он и тут оказался на гребне. Выбрав какие-то понравившиеся ему глаза, отобрав наиболее интересные вопросы, он мгновенно водворил тишину, и началось незабываемое, может быть, даже своеобразный театр, ибо смотрели и слушали мы его как что-то очень большое, необыденное, приподнятое на волшебные подмостки.

— Вон сколько вас считает, что путь мой усыпан розами и что встречают меня всегда вроде вашего, а то и повосторженнее еще. Жизнь прожить — не поле перейти, а в искусстве куда посложнее да потруднее будет. Не говоря о другом, одних неожиданностей да случайностей бывает столько, и таких каверзных, что не всегда и найдешься да не всегда выстоишь.

И Шаляпин рассказал нам, как приехал он однажды в столицу одного государства, где были объявлены его концерты. Расположился в номере гостиницы, стал готовиться к выступлению. Как всегда, тщательно подбирал репертуар, повторял его с пианистом, волновался. И вдруг врывается к нему антрепренер и еще какие-то люди с перепуганными лицами и объявляют, что на сегодняшнем концерте ему собираются устроить обструкцию за принадлежность его к другому, нежелательному государству, что билеты раскупили враждебно настроенные люди, готовые к любым действиям, и что, несмотря на огромные убытки для них, они все же предлагают ему отказаться от концертов и уехать подобру-поздорову [3].

— Вот тут-то я и призадумался крепко — как без сраму выйти из этого положения? Легче всего было бы плюнуть и уехать, да как-то не для меня был такой выход. А вокруг суетятся, что-то высчитывают, почти плачут, но стоят на том, чтобы гусей не дразнить, а то и до крови дело дойти может. Пианист мой тоже поутих, смотрит на меня, ждет. Ну, а я взял да и объявил, что приехал

сюда не в солдатики играть, а петь, что концерт отменить не позволю, все состоится, как объявлено в афише, а там уж я за все отвечаю.

В притихшей столовке стало еще тише, казалось, даже прозрачнее — одни наши глаза, устремленные на Федора Ивановича. А он рассказывал.

Вежливо выпроводив насмерть перепуганных посетителей, Шаляпин продолжал готовиться к выступлению, досадуя, что к творческому волнению прибавилось мешающее беспокойство, почти страх за исход этого чересчур рискованного концерта.

И вот вечером в назначенный час он приехал в театр. Его встретили молчаливо и настороженно. Антрепренер провел его в приготовленную артистическую уборную и снова настойчиво предложил не начинать концерта. До предела взвинченный, Шаляпин обозлился, прикрикнул на него и выгнал из уборной. Прошел на сцену, проверил, как стоит рояль, подошел к закрытому занавесу, приложился глазом к традиционной дырочке в нем.

— Сердце у меня похолодело: я увидел молчаливые и злобные лица первых рядов, сосредоточенно ждущие, когда наконец откроется этот проклятый занавес и выдаст на расправу русского, посмевшего сделать им столь неслыханно дерзкий вызов. И вдруг все мутное оставило меня, как-то хорошо прилила к сердцу кровь, и, подчинившись своей внутренней железной дисциплине, я переговорил с пианистом о начале, прошел за кулисы и велел открывать занавес.

Шаляпин остановился, глаза, усмехаясь, что-то видели, и вот это что-то стало видимым и для нас:

...Медленно раскрылся занавес. Тяжелое молчание, ледяная пропасть между зрительным залом и сценой. Пауза. Вот из-за кулисы выходит, почему-то один, пианист. Недоуменное движение в зале, и снова все выжидающе застыло. Пианист нервно поставил ноты на рояль, сел, на секунду опустил голову, потом упрямо вскинул ее и взял вступительный аккорд к романсу Римского-Корсакова «Пророк». Откуда-то послышался полный величавой красоты единственный в мире голос, рванулись посредине бархатные завесы и сейчас же сомкнулись позади неподвижно стоящего во всем своем гордом великолепии, уже поющего Шаляпина.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутьи мне явился.

Неожиданность такого появления, неописуемая красота голоса, насыщенное чувством и мыслью лицо, устремленная вперед фигура — все это сразу ошеломило и потрясло.

На проигрыше пианиста Шаляпин, не выходя из состояния образа, обвел глазами зал. Люди сидели по-прежнему притихшие, но это молчание было уже не грозовым, не перед прыжком — это было еще несколько растерянное молчание приобщения к чистому и прекрасному искусству.

И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык.

На этих фразах Шаляпин рывком двинулся вперед, подошел к самой рампе и, уже властвуя над покоренной толпой, победно пел:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Кончил и остался неподвижным, с высоко поднятой головой.

И тогда в едином порыве встал весь зал. Встали, очищенные от всего недоброго, что они принесли с собой, преисполненные благодарности, любви и уважения к русскому артисту, заставившему их с глубокой радостью признать свое поражение...

— Как видите, вместо обструкции им пришлось устроить мне овацию; думаю, что они были счастливы не меньше меня; и, хотя концерт кончился теми самыми розами, о которых вы говорили, до них были шипы, и довольно острые, ранившие глубоко сердце...

Шаляпин замолчал, а мы, сначала скромно, а потом все более и более распаляясь, выражали наш восторг по поводу такой блестящей победы его и даже заявили о своем единодушном желании послушать этого самого «Пророка», чтобы яснее все себе представить. Федор Иванович засмеялся, сказал, что «Пророка» петь не будет, а вот что-нибудь полегче и повеселей — пожалуй.

Сейчас же образовался коридор от места, где сидел Шаляпин, до рояля. Федор Иванович с довольной улыбкой прошел по нему, сел за рояль и, аккомпанируя себе, спел нам премилые куплеты про влюбленную девушку. Реакция была бурной и нескончаемой; наш высокий гость понял, что ему не ограничиться одними куплетами, и мы услышали глинковский романс «В крови горит огонь желанья». Чудно он пел, так я больше никогда и ни у кого не слышал. Мы спросили, как это он так может, а он очень просто ответил, что рассказал нам своим языком — языком музыки и слова, Глинки и Пушкина — в первой половине романса о безумной любви, неутоленной страсти, а потом о неге и нежности пережитого блаженства.

— Вы ведь и на нашем языке кое-что рассказать можете, — сказал стоявший около Шаляпина А. Н. Бенуа.

— Могу немножко, Александр Николаевич, но главным образом про себя самого. Я ведь себя-то наизусть знаю, пожалуй, и с закрытыми глазами нарисую.

Шаляпин встал и по снова раздвинувшемуся коридору прошел на другую сторону комнаты, к столу с альбомом. Полистал его, с удовольствием останавливаясь на талантливых рисунках, и вдруг, к нашему стыду, наткнулся на зачеркнутое и замусоленное «художество».

— Ого! И вы, значит, богом не обижены. Вот он, его величество подмигивающий, художник!

На наше разогревшееся любопытство — что значит подмигивающее величество — Шаляпин рассказал, что как-то летом в Крыму к нему повадился татарин — продавец фруктов, очень молчаливый и как-то обещающе подмигивающий глазом всякий раз, когда прощался и уходил от него. Не на шутку заинтригованный, Шаляпин с нетерпением ожидал его следующего прихода, считая, что татарин наконец расскажет ему что-то очень значительное, о чем он так выразительно предупреждал своим загадочным подмигиванием.

— Оказалось, что сказать-то ему и нечего было, он только делал вид, что носит в себе богатство. Поняв это, я просто выгнал его, а вот распознать таких подмигивающих деятелей искусства намного труднее: они ведь куда «культурнее» татарина и потому изощреннее изображают свою загадочность, ходят этакими пророками — вот-вот обронят истину, а за душой пустота и абсолютное ничтожество.

— Как-то пел я в Италии «Бориса Годунова». После спектакля мне рассказали, что очень известный итальянский бас нещадно поносит меня: и певец-то я посредственный, и актер плохой, а все мое так называемое новаторство заключается в удачном гриме царя Бориса, и главным образом в наклеенной черной бороде. Спел я второй спектакль, пришел ко мне за кулисы этот самый прозорливый тип, представился и рассыпался в фальшивых комплиментах, не подозревая, что истинная его оценка уже известна мне.

— Борода у вас великолепная, — сказал он, потом помолчал, многозначительно подмигнул мне и прибавил, что хотел бы тоже спеть в такой бороде.

— Ну, я таким изысканным тоном ответил, что если бы дело было в одной бороде, то, пожалуй, козел спел получше нас обоих; тут же отодрал с лица царскую бороду, подал ее ему, сказал, что дарю в знак глубокого моего почтения к столь знаменитому коллеге, что с удовольствием бы подарил и голову вместе с бородой, но голова-то, пожалуй, мне и самому еще пригодится [4].

Когда поутих наш хохот, Шаляпину раскрыли чистый лист в альбоме, протянули десятки карандашей. Выбрав мягкий карандаш, он быстро, несколькими штрихами, без резинки набросал себя в профиль, чуть более сзади, очертил свой крепкий характерный затылок и получился лаконичный и в то же время четкий, очень хороший рисунок. Подписал свое имя, встал, посмотрел на портрет, показал его всем, спросил, не замуслим ли мы этот рисунок, и, услышав в ответ наши аплодисменты, предложил пойти в скульптурную мастерскую — поговорить немножко и на этом языке, то есть полепить чего-нибудь. Профессор Шервуд повел Федора Ивановича к себе в мастерскую; мы плотной цепью двинулись за ними.

Шаляпин обошел стоявшие статуи — копии с известных классических скульптур, — задерживаясь перед некоторыми, любовно провел руками, будто погладил известный торс мальчика без головы и без рук, осмотрел начатые работы студентов, что-то похвалил, а потом скинул с себя пиджак, засучил рукава, взял из стоявшего на полу ящика с мокрой глиной большой ком, бросил его на деревянный станок для лепки и быстрыми, очень сосредоточенными движениями, казалось, искушенных в этом деле рук вылепил лежащую голову своего Олоферна.

На удивленные и восхищенные возгласы опять очень просто ответил, что лепит он себя на каждом спектакле, а в воображении вообще каждую минуту, что очень много думает о скульптурной выразительности своего тела на сцене. Рассказал нам, что любит пластику движений в ритме музыки, в гармонии, но что это много легче, чем выразительная неподвижность. Рассказал, какого упорного труда стоила ему найденная скульптурность тела, в особенности на подвижной музыке. Как жадно смотрит он всегда и во всем мире гениальные творения скульпторов, как старается вернее их «прочитать», как преисполнен боже-

ственным ликованием, чувствуя в холодном мраморе огненные страсти, глубину и чистоту живого сердца, философию мудрого ума.

— Талант — это, конечно, великое качество в человеке, но работать надо не покладая рук всю жизнь и головой, и сердцем, и руками, помните об этом, мои молодые друзья, и... до новой встречи в столовке!

Мы не успели опомниться, а его уже не было, осталась лежащая голова Олоферна с вытянутой бородой, неподвижная в застывающей глине, но повествующая о большом и малом, добром и злом, едином в своем постоянном противоречии.

НИКОЛАЙ БЕНУА

ДОРОГАЯ ПАМЯТЬ

Федора Ивановича Шаляпина я помню с самого раннего детства, с первого его появления в доме моих родителей — весной 1906 года. Он показался мне настоящим сказочным великаном, голова которого едва не касалась потолка тогдашней мастерской отца на Адмиралтейском канале в Питере. Федор Иванович немедленно усадил меня верхом на свои колени и устроил «скачку с препятствиями», с неожиданными провалами «в бездну» и с головокружительными взлетами вверх. При этом он рассказывал всякие истории, героем которых, конечно, был я. В один миг добродушный великан навсегда покорил меня своим безудержным весельем, и как я теперь понимаю, нежной любовью к детям.

С того момента каждый его визит к отцу являлся для меня истинным праздником.

Когда я подрос, я стал внимательно прислушиваться к интересным беседам Федора Ивановича с отцом и особенно меня пленяли рассказы о его странствиях по белу свету. Мне было приятно слушать его бархатистый голос, наблюдать его выразительную жестикуляцию, которой он так умел подчеркивать свою живую, образную речь.

Мое преклонение перед гениальным русским артистом несомненно влияло на мое художественное развитие.

Мне безумно импонировал особый, русский юмор Шаляпина, его острая наблюдательность. Однажды, не помню ни года, ни места, я был на какой-то репетиции Федора Ивановича. Вокруг нас суетилось неимоверное количество хористов и мимистов; солисты важно расхаживали вдоль рампы и что-то вполголоса напевали, как полагается на репетициях, а среди всей толпы, как безумный, носился старик-режиссер и что-то кричал то вправо, то влево, размахивая при этом огромными руками... И вдруг Федор Иванович, обратившись ко мне с очень серьезным видом, сказал:

— Вот видишь, Кока, ведь у нас, в общем, превратное представление о человечестве, ибо судим мы людей по лицам: у того-де умное выражение лица, а у этого — глупое... Ну, а если б лица закрыть, а держать обнаженной какую-либо другую часть тела, то тогда ведь суждение о человеке в корне бы

изменилось, и прежнее понятие «умного» или «глупого» подверглось бы сомнению.

С того момента я вдруг как бы увидел окружавшую нас толпу как-то по-новому, и мне стало безумно смешно!..

Помню, как готовились первые гастроли Русской оперы в Париже. В центре внимания была постановка «Бориса Годунова». Помню, какое активное участие принимал Шаляпин в обсуждениях этой постановки, как мой отец и А. Я. Головин внимательно прислушивались к его мнению, к его удивительно острым и точным замечаниям. Я смог присутствовать на этой исторической премьере. Главный интерес для меня представлял, конечно, мой «друг-великан» Шаляпин.

На премьере был «tout Paris», то есть «сливки» парижского театрального и сановного мира.

— Ишь, как приоделись парижане для праздника русского искусства, — заметил отец, который время от времени убегал на сцену, чтобы проверить, все ли в порядке.

Сцена коронации потрясла меня, особенно когда зазвучало «Скорбит душа». Я почувствовал весь контраст между богатством и пышностью златотканой одежды Бориса и той безысходной тоской, что давила его грудь.

Как известно, в тот памятный вечер русское искусство — во всех своих многогранных проявлениях — одержало грандиозную победу, завоевав с этого момента первенствующую роль во всем мире. Не только весь Париж, но и вся Европа говорила о Шаляпине, об этом русском богатыре-самородке, и о гениальном творении Мусоргского, открывших новую эру в оперном искусстве!..

И по сей день нам ведь даже не мыслится иной образ Бориса, нежели тот, что создал Шаляпин. Всякие попытки изменить хотя бы грим, утвержденный им, пусть даже наперекор исторической правде, неизменно увенчиваются полным неуспехом. Мне самому довелось проделать подобный опыт и одновременно испытать горькое разочарование. Это было в 1939 году, во время Майского флорентинского фестиваля. Готовя «Бориса», я уступил желанию режиссера и наметил для Годунова новый грим, следуя известному портрету, помеченному 1604 годом, где Борис изображен без бороды, но с длинными усами на монгольский лад, с короткими волосами на голове и с подчеркнутыми татарскими чертами лица.

Пел тогда эту партию русский бас Евгений Ждановский. Привыкнув к шаляпинской традиции, он, естественно, был чрезвычайно удивлен этому новшеству, против которого он даже пытался энергично возражать. Но мы с режиссером уверили его, что правильнее и «честнее», хотя бы на этот раз, отойти от копии, тем более что Шаляпину подражали поголовно все исполнители роли Бориса. Однако наше «дерзание» было встречено весьма неодобрительно и прессой и публикой, и нам пришлось признать, что новый, «исторический» образ царя не удался. Вместо трагической роли получилось нечто, не лишенное даже комизма. И уже на втором спектакле Ждановский торжествующе загримировался точно «по Шаляпину»; с этого момента успех оперы явно возрос.

Десятью годами ранее, в 1929 году, я оформлял постановку «Бориса Годунова» на сцене Римской Королевской оперы. Годунова пел Шаляпин.

Это был период моей тесной дружбы с Максимом Пешковым, сыном Горького. Через него я уже задолго знал, что Алексей Максимович намеревается непременно прибыть к премьере «Бориса» в Рим (он тогда жил с семьей в Сорренто). Волнению моему не было предела! Шаляпин и Горький! Алексей Максимович всегда проявлял интерес к моей работе (однажды, в Сорренто, он выбрал для своей коллекции один из моих этюдов с натуры, который и по сей день красуется над постелью великого писателя в Московском музее имени Горького), однако он никогда еще не видал моих сценических опусов. Волей судьбы спектакль этот должен был превратиться для меня в своего рода «двойной» экзамен на высшее признание. С одной стороны, мою работу будет судить Шаляпин, а с другой — сам Максим Горький!.. Просто с ума сойти!

Приезд Горького в Рим как на грех совпал с лютой ссо́рой, вспыхнувшей на одной из репетиций, между дирижером Баваньоли и Шаляпиным на почве разногласия относительно темпов. Федор Иванович тщетно пытался на сцене отбивать рукой те темпы, которые он считал правильными, но Баваньоли сперва делал вид, что не замечает стремления Шаляпина установить нужный ему темп и даже не слышит, как его пение расходится с оркестром, однако, потеряв в конце концов терпение, резко остановил репетицию. Наступило зловещее молчание, и все мы, сидевшие в партере, почуяли, что беды не избежать... И вот, после тяжелой паузы, Федор Иванович совершенно спокойным тоном, хоть в голосе и сквозила мучительная ирония, спросил дирижера по-итальянски:

— Дорогой маэстро, ну скажите же по совести — публика-то, заплатившая громадные деньги за билет, придет слушать вашу интерпретацию Бориса или мою?..

Вопрос этот, хоть по сути и совершенно резонный, жестоко обидел старика Баваньоли, который тут же, вместо ответа, почти бегом покинул свое место. При этом на высоком, гневном фальцете он кричал, что предоставляет «синьору Сьяляпини» самому дирижировать оркестром!.. Федор Иванович остался на несколько мгновений у рампы, развел руками и вдруг и сам покинул сцену, заявив, что он не собирается кому-либо вредить, тем более престарелому дирижеру. А потому пусть дирекция театра ищет себе другого баса!..

Подобный выход из положения, при полном аншлаге на оба спектакля, был бы равносилен трагическому краху дирекции, члены которой от такой перспективы совершенно растерялись! Лишь один южноамериканский импресарио, Оттавио Скотто (имевший тогда концессию на Римскую оперу), сообразил, что мои дружеские отношения с Шаляпиным могут спасти дело. Он просил меня догнать Шаляпина и попытаться уговорить его не отказываться от спектакля: театр готов пойти на любой компромисс и немедленно заменить Баваньоли другим дирижером. Я немедленно исполнил просьбу Скотто и в сопровождении молодого капельмейстера Квеста кинулся в гостиницу к Шаляпину. Здесь мы его застали в состоянии сильного возбуждения: артист уже распоряжался о своем отъезде. Хотя принял он меня и радушно, но слышать не хотел ни о каком компромиссе! И тут я бросил последний козырь. — А знаете, Федор Иванович, в тот момент, как вы покидали театр, туда — с другого подъезда — вошел Алексей Максимович.

Лицо Шаляпина как-то сразу просияло. Тут же переменив свое решение, он забрал нас обоих в такси и помчался навстречу любимому другу.

— Ну, Кокочка, — сказал он мне по дороге, — коль сам Горький потревожился и прибыл на мой спектакль, я уж не могу так безнаказанно вольничать, а потому быть этому спектаклю — чего бы мне это ни стоило!..

Десять минут спустя мы трое, как ни в чем не бывало, снова очутились в театре. Здесь, на сцене, произошла трогательная встреча двух русских богатырей, не видавшихся лет восемь. Это вызвало восторг всех участников столь драматически прерванной репетиции и главным образом Оттавио Скотто, рассыпавшегося передо мной в самых красноречивых изъявлениях благодарности. Действительно, вышло так, будто я самолично спас его от непоправимого краха... А по совести говоря — не будь у меня тогда в запасе «горьковского» козыря, — едва ли так благополучно все завершилось. Мне просто повезло!

С юным Квеста Шаляпин сразу нашел общий язык, и о разногласиях в темпах не было уже и речи!..

Оба спектакля прошли блестяще и увенчались необычайным триумфом Шаляпина, покорившего римлян и своим дивным голосом и гениальной игрой. «Сцена в тереме» закончилась бурей нескончаемых оваций, равно как и финальная картина смерти... Всю оперу Шаляпин, конечно, спел по-русски. Его необычайному успеху у публики не могло помешать даже присутствие в зале группы фашистов, настроенных весьма шовинистически. Все единогласно выражали свой восторг бурными, продолжительными аплодисментами. Русское искусство и на сей раз одержало победу!

После премьеры Шаляпин пригласил всех нас ужинать в ресторан, именуемый «Библиотека». Он был расположен в бесконечных, извилистых погребах, своды которых густо заставлены шкафами с бесчисленными бутылками и разнообразнейших форм сосудами, наполненными чудесными винами с презабавными названиями, вроде «Lacrima Cristi» («Слеза Христова») либо «Vino Santo Spirito» («Вино Святого духа») и т. п.

Нас было человек двадцать (к нашей компании вскоре присоединились некоторые члены Советского посольства), и ужин удался на редкость веселым. И вот, по просьбе Горького, Шаляпин запел, наполнив сразу лабиринт погребов своим могучим голосом, на звук которого сбежались из самых дальних углов любопытные посетители и служащие этой своеобразной «Библиотеки». Тут же разнесся слух, что за столом Шаляпина находится и сам великий, популярнейший в Италии, «Максим Горки». С этого момента в окружающих подвалах началась такая давка и столько людей, одержимых желанием получить «исторические автографы», окружили наш стол, что хозяевам «Библиотеки» пришлось звать на помощь карабинеров, которые, с трудом пробив себе дорогу в толпе, взяли всю нашу компанию под свою опеку...

Это неожиданное решение вопроса несколько охладило наш пыл, и остаток вечера протек в более спокойной атмосфере. Я же чувствовал себя на седьмом небе, так как оба мои гиганта — Федор Иванович и Алексей Максимович — еще при выходе из театра выразили полное одобрение моим декорациям и костюмам. Это было для меня высшей наградой за проделанную работу, в которую я действительно вложил всю свою душу и всю бесконечную любовь к далекой Родине!

Свое краткое пребывание в Италии Шаляпин решил ознаменовать особым образом (как он мне сказал не без торжественно-комической напыщенности).

Чтобы показать итальянцам свое восхищение качеством их автомобильной промышленности, он весь свой гонорар вложил в приобретение самой роскошной машины — «Изотта Фраскини» и на ней же укатил обратно во Францию...

После этого эпизода я долго не встречал Федора Ивановича. Но в то же время очень окрепла моя дружба с его сыном Борисом, в котором мне особенно приятно было его удивительное сходство с отцом, не столь физическое, сколь духовное— в манерах, в характерном «шаляпинском» остроумии, в говоре...

Кроме того, Борис унаследовал от отца многие способности. Но из всех предпочел живопись, достигнув в этой области большого успеха и как пейзажист и как портретист. И я помню, как всегда охотно Федор Иванович позировал сыну, которым он так гордился... Портреты и зарисовки отца, сделанные Борисом, являются бесценнейшими памятниками великому русскому артисту!..

Не забуду эпизод, когда Шаляпин подарил Борису в Париже весной 1925 года автомобиль «Форд», который тогда казался последним словом техники — высоченный кабриолет с огромными медными фонарями и наружной трубой клаксона — и на котором он сам пожелал с нами прокатиться по Булонскому лесу. В прекрасном белом костюме, в колоссальном шлеме он разыгрывал «знатного американского плантатора», привлекая всеобщее внимание, а мы все страшно веселились.

Е. П. ПЕШКОВА

ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

В середине августа 1901 года во время нижегородской ярмарки мы с Алексеем Максимовичем были в оперном театре [1]. Пел Шаляпин. Его исполнение так захватило, что остальные артисты мало запомнились. Опустился занавес, но еще звучал его пленительный голос.

Алексей Максимович зашел к Федору Ивановичу за кулисы. Вернувшись, сказал, что будем ужинать с Шаляпиным в одном из ресторанов на ярмарке.

Алексей Максимович присел на подоконник. Я села на диванчик, и мы молча ждали в фойе Федора Ивановича, пока он разгримируется.

Не хотелось говорить, чтоб не разрушить очарования его гениальной игры и обаятельного голоса.

Подошел Шаляпин. Странно было увидеть его без грима: совсем молодое лицо простодушного русского человека.

За ужином Шаляпин с Алексеем Максимовичем вспоминали Казань, где они столько раз могли бы встретиться...

Потом поехали к нам на квартиру пить чай.

Мы жили тогда на Канатной улице в верхнем этаже двухэтажного деревянного дома.

Федор Иванович много рассказывал о себе — рассказчик он уже и тогда был замечательный.

После этого вечера Федор Иванович часто, почти каждый день, бывал у Алексея Максимовича, а мы не пропускали ни одного спектакля с его участием. Каждое посещение Федором Ивановичем нашего дома заканчивалось пением. Пел он много и охотно. Об этих импровизированных вечерах узнали наши соседи по дому и их знакомые, и скоро небольшая лестница, что вела в нашу квартиру, стала заполняться людьми, да и на улице собиралась публика, услышав через открытые окна голос Шаляпина. Оттуда часто неслись аплодисменты.

Как-то мы вышли провожать Шаляпина и, вновь разговорившись напоследок, задержались в маленькой, тесной передней. Речь зашла о «Евгении Онегине». И тут же, в передней, Шаляпин спел наизусть чуть ли не всю оперу, с большим комизмом изобразив Ольгу, няню, Ларину... После этого каждый раз, когда приходилось слушать эту оперу, вспоминался Шаляпин осенью 1901 года на Канатной улице в Нижнем и становилось смешно в самых неподходящих местах.

Дни гастролей Федора Ивановича проходили, как праздник. Все были под обаянием его личности и таланта.

С этого времени Шаляпин на долгие годы вошел в жизнь Алексея Максимовича. Они сразу сблизились, точно давно знали друг друга, и подружились.

В это время заканчивалась постройка Народного дома в Нижнем Новгороде и не хватало денег на крышу здания. Шаляпин дал концерт [2] и всю вырученную прибыль — около двух тысяч пятисот рублей — передал Алексею Максимовичу для достройки театра. После отъезда Шаляпина мы долго еще жили светлыми воспоминаниями о днях, проведенных с ним. Дома только и было разговору, что о Шаляпине.

Вспоминается встреча Федора Ивановича с Алексеем Максимовичем на станции Подольск в начале ноября того же 1901 года. Вот как она произошла.

Весной 1901 года Алексей Максимович был арестован. Через месяц ввиду болезни тюрьма была заменена домашним арестом; потом с него была взята подписка о невыезде из Нижнего Новгорода. Осенью, когда здоровье Алексея Максимовича еще более ухудшилось, ему было дано — под нажимом общественности — разрешение поехать на лечение в Крым: поселиться можно было всюду, кроме Ялты.

Выезд Алексея Максимовича из Нижнего сопровождался демонстрацией на вокзале. Произносились речи, в воздух летели листовки. Под крики «Да здравствует Горький!», «Долой самодержавие!» поезд отошел от перрона. Алексей Максимович, взволнованный и растроганный, стоял на площадке вагона и приветственно махал шапкой группе молодежи, которая бежала за поездом.

Демонстранты благополучно ушли с вокзала. Был канун дня св. Георгия — «покровителя жандармов», и на вокзале находилось очень мало «блюстителей порядка». Они совершенно растерялись.

Однако, не доезжая Москвы, поезд был задержан. В наш вагон вошел жандармский ротмистр и заявил Алексею Максимовичу, что он должен перейти в вагон, идущий на Курск, так как Горькому запрещен въезд в Москву. Мы с Алексеем Максимовичем условились, что он сойдет на станции Подольск и там,

пока я устрою наши дела в Москве, будет ждать меня и детей с вечерним севастопольским поездом.

Добравшись со станции Москва-товарная до квартиры С. А. Скирмунта, я рассказала о случившемся Пятницкому и группе писателей; они, не встретив Алексея Максимовича на вокзале, приехали тоже к Скирмунту. Известила я и Федора Ивановича Шаляпина. Все они тотчас же отправились дачным поездом в Подольск, а я с четырехлетним Максимом и полугодовалой дочуркой Катюшей осталась в Москве до вечернего поезда.

О том, как происходила встреча в Подольске с Алексеем Максимовичем, не буду упоминать. Ее прекрасно описал Н. Д. Телешов в своих воспоминаниях [3].

Севастопольский поезд, с которым мы ехали, остановился в Подольске на одну-две минуты. Алексей Максимович и Пятницкий, который поехал проводить нас до Севастополя, едва успели сесть в вагон, как поезд уже тронулся.

С начала 1902 года Алексей Максимович очень ждал Федора Ивановича в Олеиз, где мы поселились. Провожая Алексея Максимовича в Подольске, Шаляпин обещал приехать к нему как только мы устроимся. Мечтали встретить вместе Новый год, но Федор Иванович был занят и смог приехать только на пасху.

Была весна. Зацветал миндаль. Через дорогу от дачи «Нюра», в которой мы жили, тянулась к морю миндальная роща.

Получив телеграмму Федора Ивановича, мы с нетерпением ждали его. Приехал он под вечер. Вошел в дом, неся в одной руке ведро квашеной капусты с яблоками, а в другой миску из карельской березы в серебряной оправе с эмалевыми инкрустациями и такими же деревянными ложками. За ним следовал его спутник, сгибаясь под тяжестью корзины с шампанским.

С приездом Шаляпина в доме сразу воцарилось праздничное настроение. Много гуляли по шоссе вдоль моря. В один из солнечных дней Алексей Максимович и Федор Иванович на целый день уехали на лодке далеко в море.

В 1903 году Федор Иванович, приехав на гастроли в Нижний Новгород, вновь дал концерт в пользу Народного дома [4]. В это время на его сцене уже готовились спектакли. Организатором их был Алексей Максимович, который привлек к этому делу ряд лиц из Москвы и Нижнего, в том числе и Шаляпина. Организовалась труппа, в которую вошли молодые ученики Художественного театра, молодой Нароков и нижегородские любители; эту труппу возглавлял режиссер И. А. Тихомиров.

Горячая дружба связывала Федора Ивановича с Алексеем Максимовичем долгие годы, каждая встреча всегда давала радость им обоим.

Правда, Федор Иванович не раз глубоко огорчал Алексея Максимовича, и был период, когда отношения между ними прервались.

Вспоминаются тяжелые переживания в связи с известным инцидентом 6 января 1911 года.

Вот что писал мне Алексей Максимович в августе 1911 года:

«На днях мне, вероятно, придется увидеть Федора, надо же попытаться помочь ему! Он сделал глупость, цензора нравов жульнически обратили ее в подлость. Он — не холоп, ты знаешь это. И отдавать его — почти гения — в руки сволочи не подобает...»

Прошла неделя-другая, и вновь Алексей Максимович пишет о Федоре Ивановиче:

«Приехал третьего дня Федор и — заревел, увидев меня; прослезился — конечно — и я, имея на это причин не меньше, чем он, ведь у меня с души тоже достаточно кожи снято. Сидим, говорим, открыв все шлюзы, и, как всегда, хорошо понимаем друг друга, я его — немножко больше, чем он меня, но это ничему не мешает.

Да, приехал он и — такова сила его таланта, обаяние его здоровой и красивой в корне души, — что вся эта история, весь шум, — кажется теперь такой глупостью, пошлостью, мелочью в сравнении с ним. Ни он, ни я — не скрываем, конечно, что за пошлости эти ему придется платить соком, нервом — драгоценная плата, усугубляющая нелепость положения до ужаса.

Разумеется, он был спровоцирован, никаких писем для печати не писал, телеграмм черной сотне не подавал и вообще ничего не делал, даже долгое время не знал, что им совершено преступление, а — узнав, не понял, — в чем дело? Теперь для меня ясны рассказы «очевидцев происшествия», на спектакле этом они были, а коленопреклоненного Шаляпина — не видели, ибо он стоял где-то сзади хора, в толпе, действительно присев на колени, но не понимая — что случилось и зачем сие? Гинцбург, скульптор, бывший на спектакле, узнал о «событии» только из газет. Крамалея — тоже. Все, что делалось потом якобы Шаляпиным, — делалось людьми, окружавшими его...

Дорого стоило Федору все это, а еще не все, не вполне оплачено им и — жутко за него.

Быть большим человеком в России — мрачная и мучительная позиция, дорогой ты мой друг, и — как поглядишь на всех более или менее крупных ребят, на все, что их окружает, — господи помилуй! страшно за них и готов все им простить...»

И еще выдержка из письма Алексея Максимовича в конце ноября 1911 года:

«Федор, конечно, понимает значение того, что он сделал, понимает это верно, глубоко: он прямо говорит:

— Хуже всего, что случилось это в те дни, когда склонены были головы умнее моей, когда пропало множество людей, более ценных, чем я.

Он очень мучается и *этим* более всего.

А талантлив он — больше прежнего, рост его души вверх и вширь, кажется, бесконечен. Что же мы будем делать? — Я все, чтобы оправдать его.

Девятнадцатого у него в Питере спектакль «Борис». Я уже послал в Россию умного парня с письмом, кое должно распространиться в публике Питера, Москвы и т. д. Буду уговаривать Амфитеатрова вступиться за Федора, а если А. В. не согласится — разойдусь с ним и «Современником», — разойдусь так, чтоб публика знала причину разрыва. Для меня Федор дорог не только сам по себе, а как некий символ.

Боюсь я за него: не богата Русь такими красавцами, а если его начнут травить, — подурнеет он...».

К этому письму Алексей Максимович приложил копию письма, которое было послано А. Н. Тихонову и Н. Е. Буренину. Ныне оно опубликовано как письмо Н. Е. Буренину *.

Случилось, что для одного из нелегальных журналов необходимо было достать полторы тысячи рублей. Обратились к Алексею Максимовичу. Таких денег у него не было.

Я жила в то время под Парижем. Алексей Максимович прислал мне письмо с поручением съездить в Мариенбад, где тогда лечился Шаляпин, и уговорить его дать эти полторы тысячи. Уговаривать Федора Ивановича не пришлось. Прочтя записку Алексея Максимовича, которую я ему передала, он сразу согласился.

В 1913 году я с сыном жила на Капри.

Кажется, ранней весной к нам приехал Федор Иванович с женой. Жили они в гостинице Квисиссана, где в это время жил и работал Иван Алексеевич Бунин и его жена Вера Николаевна Муромцева.

Вставал Федор Иванович поздно. Когда он, после первого завтрака, приходил на виллу Серафина, где жил Алексей Максимович, тот уже заканчивал свою утреннюю работу.

Алексей Максимович вставал рано, в девять часов он уже сидел за письменным столом, работал обычно до часу дня. Обедали около двух.

Если кто-нибудь приходил, засиживались за столом. Потом шли гулять — часов в пять возвращались домой к чаю. К этому времени почти каждый день приходил Бунин с женой и еще кто-нибудь из русской колонии.

Иногда вечерами шли всей компанией в кинематограф, где у входа, завидя высокую фигуру синьора «Горки» (так называли они Алексея Максимовича), нас осаждала толпа ребят с просьбой купить им билеты в «чинема».

После сеанса заходили иногда в кафе Morgano на маленькой уличке, ведущей с площади к отелю Квисиссана. Появление Горького и Шаляпина производило сенсацию.

Иногда до позднего часа сидели дома на открытой террасе виллы. Бунин рассказывал о своих путешествиях. Не малым запасом виденного и пережитого располагал и Алексей Максимович. Шаляпину также было что порассказать. Но чаще всего Шаляпина просили спеть.

— Спел бы ты, Федор, — говорил Алексей Максимович.

И на открытой террасе, откуда был прекрасный вид на горы, грот Венеры и блистающее внизу море, начинал звучать чарующий голос Шаляпина.

В один из вечеров Бунин читал в кабинете Алексея Максимовича недавно написанный им рассказ «Господин из Сан-Франциско». Собрались многие из рус-

* См. т. 1 наст. изд., раздел «Из писем М. Горького», с. 367.

ской колонии, в том числе А. А. Золотарев, Борис Александрович Тимофеев, Алексей Силыч Новиков-Прибой, Иван Егорович Вольнов — тогда все начинающие писатели. Был и Федор Иванович с женой.

Читал Иван Алексеевич просто, но как-то значительно произнося фразы, так, что они не только запоминались, но казалось даже, что видишь то, о чем он читает.

Федор Иванович слушал внимательно. После, вздыхая, сказал:

— Вот такие вещи останутся! А я — спел и ничего не осталось...

Как он был не прав. Даже напетые им пластинки дают радость людям.

30 декабря 1913 года Алексей Максимович вернулся с острова Капри в Россию. Приехала и я в Москву с сыном Максимом, который поступил в реальное училище Баженова, бывшее Фидлеровское, столь известное по 1905 году, когда там помещался революционный штаб *.

Возобновились встречи с Федором Ивановичем.

У меня сохранилось письмо Шаляпина с весны 1914 года.

«Все эти дни собирался заехать к Вам, но дела перед отъездом на четыре месяца из Москвы совершенно лишили меня этой возможности. Очень я огорчен, ибо Вас люблю сердечно.

Всякий раз, когда приезжаешь, что называется, на пять минут к себе домой, то бываешь положительно разорван на части.

Прошу Вас, дорогая Екатерина Павловна, не сосчитать мою невозможность как-нибудь иначе и не подумать, что я из тех, у кого, ежели «с глаз пропало, так уж и из сердца вон».

Верьте мне, милая, что я искренне Вас люблю и глубоко уважаю.

Федор Шаляпин

P. S. Прошу Вас, если хотите, приезжайте с Иолой Игнатьевной к нам в деревню, и если Вам понравится и будет удобно — устраивайтесь там с Максимом и матушкой, которым я шлю мой привет.

Меня этим Вы бы очень обрадовали.

Зимой, бог даст, я Вас прошу, заходите ко мне. Я думаю устраивать у себя иногда музыкальные вечеринки».

В это время кончились экзамены у моего сына Максима, и мы не знали, как поступить, — провести лето у Шаляпиных или где-нибудь в другом месте. В конце концов решили: поедем в Аляссио. Это местечко в Италии между Генуей и Санремо, куда мы с сыном и уехали и где нас настигла первая империалистическая война.

Вернулись в Россию с трудом, через Константинополь и Одессу.

Вновь начались встречи с Федором Ивановичем в Москве и в Петрограде.

В 1916 году я неожиданно стала свидетельницей того, как Федор Иванович рассказывал Алексею Максимовичу свою биографию, а стенографистка записывала его рассказ. Это было в Форосе, в имении Ушкова.

Алексей Максимович слушал его с захватывающим интересом, иногда задавал вопросы. Во время своего рассказа Федор Иванович задумывался, смотрел

* В этом училище в 1905 году Федор Иванович дал закрытый концерт, средства с которого пошли на покупку оружия.

куда-то вдаль, поверх наших голов, точно ему там мерещились картины его прошлой жизни. К концу сеанса оба они бывали взволнованы. Потом обычно шли к морю, катались в лодке, компанией или только вдвоем... Иногда Федор Иванович пел русские песни.

В это время в Форосе гостила Генриетта Роже — артистка французской труппы, игравшей в Михайловском театре, в Петрограде. Это была интересная, образованная женщина, она рассказывала о нравах, быте, искусстве и литературе Франции.

События Великой Октябрьской социалистической революции так захватили и заполнили все время, что о личных встречах и не думалось. Редкими стали и встречи с Федором Ивановичем.

Шаляпин был патриотом своей родины. Любил Россию, любил Волгу, Казань — лучший из городов, — как он говорил. Федор Иванович не раз посещал Казань, в том числе и в советское время. Он заснял места, где он жил, людей, с которыми сталкивался. Некоторые из этих фотоснимков он подарил мне.

В начале 20-х годов Шаляпин уехал на гастроли за границу. Пришлось увидеть его только в 1929 или 1930 году. Я приехала к Алексею Максимовичу и детям в Сорренто и узнала, что вскоре в Риме будет гастролировать Шаляпин. Мы все поехали слушать его в «Борисе». Успех он имел огромный, все слухи о том, что он теряет голос, оказались вздорными. Голос его по-прежнему звучал прекрасно, и еще более волнующим и трагическим стал его Борис.

После спектакля мы долго сидели с Федором Ивановичем в подвальчике таверны «Библиотека».

Федор Иванович внешне мало изменился. Он жадно слушал рассказы о Советском Союзе, но когда Алексей Максимович спросил его:

— Когда же, Федор, на родину?

Шаляпин ответил:

— Опутали контракты гастролей в разных странах, разве вырвешься из них!

В 1933 году Алексей Максимович, прочтя книгу Федора Ивановича «Маска и душа», вышедшую в Париже, написал ему суровую отповедь, в которой вылилось его возмущение. Черновик этот без подписи сохранился в архиве А. М. Горького.

Но Алексей Максимович никогда не забывал, что гениальный Шаляпин принадлежит своей родине, и не переставал ценить его.

Своему отношению к Шаляпину Алексей Максимович остался верен и после, несмотря на возмутившие его отдельные страницы «Маски и души».

Прошло два года. Весной 1935 года, когда я со своей невесткой Надеждой Алексеевной собиралась за границу, Алексей Максимович поручил мне побывать у Шаляпина в Париже.

— Увидишь Федора, скажи ему: пора вернуться домой, давно пора!

Приехав в Париж, я узнала от сына Шаляпина — Феди, что Федор Иванович очень тяжело болел, но поправляется и рад будет повидаться с нами. На другой день мы отправились к нему на улицу Эйлау. Поднялись на второй этаж.

Большая незнакомая квартира, стены увешаны гобеленами, картинами. В столовой, в широком низком кресле полулежал Федор Иванович. Он привстал нам навстречу, ворот халата распахнулся, широкий ворот белой рубашки как-то особенно сильно подчеркивал исхудавшую шею.

— Болею все, — сказал Шаляпин, пытливо вглядываясь в наши лица, точно желая узнать, какое впечатление он произвел на нас. — Вот спасибо, что зашли.

Перед нами был тяжело больной, сильно исхудавший, усталый человек. Поздоровались. Большая шаляпинская рука слабо сжала руку.

Заговорили о Москве. Он ловил каждое слово, расспрашивал о театре, о советской литературе. Говорил, что ежедневно слушает по радио передачи из Москвы и радуется новым голосам. Спрашивал о здоровье Алексея Максимовича, о его работах.

— Горжусь расцветом моей родины! — сказал он.

С каждой минутой Шаляпин точно оживал. Заблестели глаза, окреп голос, он словно помолодел.

Мы поторопились уйти, боясь его утомить, и пообещали прийти на другой день и привести с собой советского художника Павла Дмитриевича Корина, который в это время был в Париже.

На следующий день Федор Иванович встретил нас уже на ногах, одетый в обычный костюм; еще сильнее бросилась в глаза его худоба, костюм висел на нем.

За завтраком вновь говорили о Москве. Федор Иванович вспоминал Большой театр, Большой зал Консерватории и зал Дома Союзов, где так легко пелось. Говорил о случайности состава трупп гастрольных спектаклей, в которых ему приходилось участвовать.

Между прочим, Федор Иванович рассказал, что к нему приезжали из Швеции с предложением устроить в Стокгольме певческую академию, гарантируя ему полную свободу действий.

— Нет, — сказал я им, — это я мог бы сделать у себя на родине, в Москве...

Федор Иванович задумался.

Я спросила:

— Что же вам мешает вернуться домой?

— А пустят?.. Узнайте, пустят?

Мария Валентиновна, его вторая жена, запротестовала:

— Куда ты такой больной поедешь? Я с тобой не поеду.

— Ну что ж, — ответил Федор Иванович, — я с Даськой поеду. — Поедешь? — спросил он, обращаясь к своей младшей дочери Дассии. — Поедешь со мной?

Та живо ответила, обнимая отца:

— Конечно, папа, с радостью поеду!

Шаляпин ни за что не хотел отпускать нас и предложил прокатиться вместе в Версаль. Это был, кажется, его первый выезд из дома после болезни.

Медленно гуляли по Версалю.

Федор Иванович шел, опираясь на палку, часто останавливался, любуясь видами, а вероятно, и с целью передохнуть. Видя, что ему трудно ходить, зашли в маленькое кафе.

Корин спросил Федора Ивановича, как ему понравился бас Дровянников, который у него был.

Федор Иванович подумал, потом сказал:

— Не помню такого певца. — Потом, оживляясь, добавил: — А вот в Большом театре есть бас — Михайлов, какой прекрасный голос! Хорошие чтецы появились, слушаю их. Ведь я каждый день слушаю Москву, — опять повторил он.

Надежда Алексеевна пыталась рассказать о картинах Корина. Павел Дмитриевич замял этот разговор, рассказав, как много он увидел в Италии и в Париже.

— Да, художникам есть что посмотреть, — сказал Федор Иванович.

После прогулки, прощаясь, Федор Иванович опять повторил:

— Так вы узнайте, пустят меня?

Вернувшись в Москву, я рассказала Алексею Максимовичу о встрече с Шаляпиным и передала наш разговор с ним.

Вскоре в Горках 10, где жил Алексей Максимович, собрались почти все члены правительства. За ужином Алексей Максимович сказал товарищу Сталину:

— Вот Екатерина Павловна видела Федора Шаляпина. Хочет к нам ехать!

Я повторила свой разговор с Федором Ивановичем.

— Что же, — сказал Иосиф Виссарионович, — двери открыты, милости просим...

Писать в письме о разговоре со Сталиным мне показалось неудобным. Федору Ивановичу я не написала, но была уверена, что разрешение на въезд в СССР ему будет дано.

Шаляпин не приезжал. Мы объясняли это тем, что опять его заполонили гастроли.

В 1936 году Федор Иванович на пароходе возвращался с гастролей из Азии в Европу. Узнав о кончине Алексея Максимовича, он прислал на адрес своей дочери Ирины в Москву телеграмму:

«Передай Екатерине Павловне следующее: потрясен, прочитав ужасающую телеграмму. Всех вас всегда обожал. Пусть будут с вами силы и здоровье.

Федор Шаляпин».

Одновременно он с большим волнением и любовью написал об Алексее Максимовиче в заграничной прессе [5].

Года через два после кончины Алексея Максимовича не стало и Федора Ивановича.

Но звуки его обаятельного голоса и его гениальная игра воскресают в памяти каждый раз, когда слышишь песню, романс или арию из оперы, которые помнятся в исполнении Шаляпина.

О. В. ГЗОВСКАЯ

ТРИ РОЛИ

Москва... Морозное, туманное утро. Около подъезда Нового театра (ныне Центральный детский театр) толпа народа. Все хотят попасть на генеральную репетицию оперы Рахманинова «Алеко». Заглавную партию поет Федор Иванович Шаляпин [1]. Проникнуть в театр почти невозможно. В то время генеральная репетиция делалась только одна. Но я была еще ученицей театрального училища при Малом театре (хотя уже играла на его сцене ответственные роли), а воспитанники училища имели доступ на все генеральные: это входило в учебную программу.

Счастливая и взволнованная предстоящим спектаклем, я вошла в театр. В зрительном зале — вся музыкальная Москва. Наконец, гаснет свет. За дирижерский пульт встает Николаев, тогда еще молодой человек... Взмах палочки — и в зал полились волшебные звуки рахманиновской увертюры. Открылся занавес. Звучит хор, и льются вдохновенные стихи Пушкина. Внимание всех приковано к тому углу сцены, где находится Алеко — Шаляпин. Опрокинутый ящик вместо стола, на нем несколько книг, жестяной подсвечник с огарком свечи, и на бочонке у «стола» сидит Шаляпин. Простая рубаха, ворот расстегнут, вокруг талии вместо пояса обмотан шарф, шаровары, русские сапоги, грим лица воспроизводит черты Пушкина.

Алеко внимательно следит за всем, что происходит на сцене, — с любовью слушает пение, любуется плясками, и чувствуется, как милы и дороги его сердцу эти дети вольных степей.

Вот поет печальный рассказ старый цыган. Алеко впитывает каждое его слово, что-то обдумывает, и создается впечатление, что он полон творческого вдохновения, что в его душе рождаются какие-то поэтические образы. Глаза одухотворенные, горящие, лучистые... Невольно думаешь: да, это Пушкин среди цыган. Он жил с ними, когда был в изгнании. Это Пушкин, подаривший нам свою чудесную поэму.

Я не буду описывать все исполнение роли Алеко Шаляпиным. Я хочу рассказать лишь об одном эпизоде, происшедшем «под занавес».

Опера кончилась. В зале овации. Шаляпин поднимает руку, останавливая аплодисменты, и идет на авансцену. «Дорогой мой, — обращается он к дирижеру, — каватину надо повторить, получилось не то, позвольте, пропою еще раз и продирижирую. Не обижайтесь, это для общей пользы».

Федор Иванович пододвигает бочонок на авансцену и начинает дирижировать вступление. Каватина действительно звучит по-другому. Если в первый раз она выражала мучение ревности человека, которому изменила любимая, то сейчас она говорит не только об этом. На тихом пиано начинал каватину Шаляпин. Фраза «Весь табор спит» проникнута теплым любовным чувством. Шаляпин выделял слово «табор». Он обводил любящим взором все вокруг. Не раз сидел здесь ночью Алеко, когда табор спал, а рядом с ним была Земфира. Но теперь в душе Алеко нет прежнего покоя: песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» разбудила в нем не только ревность, а всколыхнула в душе глубоко дремавшие чув-

ства. Ему вновь пришлось испытать все то, от чего он бежал. Он вновь познал «измен волненья».

«Земфира неверна! Моя Земфира охладела». Слезы текли по лицу Шаляпина. Перед нами раскрывалась измученная человеческая душа во всем величии своего страдания. Ария кончилась. Идет заключение оркестра. Алеко сидит, опустив голову, его плечи вздрагивают от сдерживаемых рыданий. Наконец он тяжело поднимается и медленно идет, оглядываясь вокруг, как бы прощаясь со всем пережитым здесь. Невольно вспоминаются слова Пушкина в эпилоге:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней.
. . . .
Над рубежами древних станов
Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей.
За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую пищу их делил
И засыпал пред их огнями.
В походах медленных любил
Их песен радостные гулы —
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил.

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
. . . .
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Замерли звуки оркестра... В зале тишина... И вдруг гром, треск аплодисментов — аплодирует оркестр, аплодируют находящиеся на сцене, аплодирует зрительный зал. Дирижер обнимает Шаляпина, а он обнимает дирижера и со своей замечательной, приветливой, светлой улыбкой благодарит оркестр, кланяется публике, которая неистово выражает свои восторги. И никто не торопится бежать за пальто и галошами...

Не раз приходилось мне потом слушать каватину Алеко в концертах. Пели хорошие певцы с хорошими голосами, пели грамотно, но к шаляпинскому исполнению никто из них не приблизился...

Вспоминается мне также постановка в Большом театре оперы Корещенко «Ледяной дом» по роману Лажечникова [2]. Прошла эта опера не много раз и была снята. Про нее говорили так: «От музыки Корещенки подохли на дворе щенки». Опера действительно была очень слабая. Но все ее недостатки искупались исполнением Шаляпина. То, что он сделал в партии Бирона, было чудом, доступным только гениальному артисту. Забывалась и плохая музыка и плохое либретто — становилось страшно при появлении этого тирана-феодала, фаворита императрицы.

Грузный, тяжеловесный, с лорнетом в руке, в серебряном кафтане, с огромной головой в высоком пудреном парике... Особенно поражала эта голова какой-то удлиненной формы — было в ней что-то дегенеративное. В сценах с царицей — это был подхалим: подобострастно согнутая фигура, казалось, вот-вот... и он упадет к ногам ее величества. Но как только императрица удалялась, Бирон преображался. Его фигура выпрямлялась, и он брезгливо, сквозь лорнет, рассматривал толпу карлов и придворных лакеев, обреченных ради изобретенной им забавы замерзнуть в ледяном дворце. Бирона забавлял страх этих людей, их уродливые движения в танце, он смеялся, и его смех открывал страшный оскал зубов; он пинал ногой несчастных, бил их жезлом под звуки изящного менуэта. В своей арии он требовал, чтобы в ледяном дворце шуты не показывали своего страха: они должны танцевать, веселиться, празднуя свадьбу карлов, а затем их запрут там на всю ночь, и наутро от них останутся лишь окоченелые трупы. Издевкой звучало бироновское «тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля, тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля!» Как он презирал этих бедных русских крепостных, как насмехался над ними! Глаза Бирона — холодные, злые, мертвые, в них нет ничего человеческого. Когда под его ударами и пинками несчастные падали — он садистически улыбался своей страшной улыбкой. Но вот в зал входит царица, и он, подобострастно целуя ее руку, жалуется на бестолковых и бездарных актеров, прося прощения, если представление не будет так хорошо, как он того хотел бы! Виноваты будут эти скоты, а не он!

Всего один акт! Но сколько сумел сделать Шаляпин!

Много мы читали об ужасах того времени, но живое представление о них могли получить те, кто видел Шаляпина в роли Бирона.

Да! Уж если природа захочет кого-нибудь наградить, то сделает это со всей своей щедростью. Так было с Шаляпиным. Природа дала ему все: лицо, фигуру, голос, а он еще постоянным трудом развил ее дары и достиг высот искусства. Это должны хорошо усвоить себе наши певцы. Шаляпин был неповторим, но тем большему можно у него научиться, если внимательно слушать его пластинки, изучать его фразировку.

Как пели до Шаляпина «Два гренадера»? Обычно во всю мочь голоса. Он первый начал петь на piano — словно издали, из далекого плена, с полей необъятной России подходили к нам эти два измученных человека. Шаляпин умел точно выполнять указания композитора, если piano, так piano; forte — так forte. Но это всегда было внутренне оправдано, ведь и forte бывает разное, так же, как и piano.

Трагическое, комическое, лирическое, романтическое и сатирическое — все было ему доступно. Мне довелось быть на одном его концерте в Москве в Большом зале Консерватории в пользу неимущих студентов. Как обычно, Шаляпин пел много, и, как всегда, успех был огромный — аплодисменты... овации... публика не расходилась и все кричала: «бис». Шаляпин вышел и сказал: «Петь больше не могу... устал. Я вам прочту стихи». И тут впервые мы услыхали Шаляпина-чтеца. Сначала он прочел Пушкина — «Желание славы». Как резко отличалось его чтение от обычной декламации. Шаляпин не играл своим голосом, не раскрашивал интонациями слова, а согревал их мыслью и чувством. Смысл не исчезал, стих лился, но не скандировался, не выпевался. Вот у кого надо было нам, драматическим актерам, учиться тому, как читать стихи Пушкина.

Зал замер от неожиданности и силы впечатления, и вновь поднялись овации. Второе стихотворение, прочитанное Шаляпиным, было «Ручей» Скитальца.

Серебристый ручей, меж лугов и полей
Я беспечно бежал, я на солнце играл.
Был свободен мой путь под сиянием дня!
Но сдавили мне грудь и поймали меня.
В голубую волну не глядится трава:
За плотиной в лесу я верчу жернова,
И дрожит целый дом от работы моей.
Разметать бы скорей ухищренья людей!
Словно лев я рычу,
Я свободы хочу!
Я свободу люблю!

Слушая Шаляпина, я невольно подумала, что, вероятно, в этот день у Федора Ивановича было очередное сражение на репетиции. Он воевал с теми, кто не хотел согласиться с его художественными требованиями, называя их, как всегда, «капризами». И он отвел душу в этом стихотворении! Если бы кто-нибудь другой, а не Шаляпин, прочел его, оно бы так значительно не прозвучало. Читаешь его, как текст, и не находишь в нем ничего особенного. Но в исполнении Шаляпина это стихотворение звучало как крик души!

За что ни брался этот русский гений-богатырь, все ему удавалось!

В заключение хочется мне рассказать еще об одном шедевре Шаляпина — Гремине в «Евгении Онегине» Чайковского (я сознательно останавливаюсь на тех партиях, о которых почти ничего не написано).

Большой театр... Парадный спектакль: не то бенефис хора, не то оркестра. Вся театральная Москва заполнила партер и ложи... Верхи полны молодежи, в ложах ярусов — студенческие тужурки, скромные платья курсисток, та публика, которая дежурила ночами на морозе, чтобы попасть на спектакль. Ленского пел непревзойденный в этой партии Леонид Витальевич Собинов, Онегина — Хохлов, кто пел Татьяну и Ольгу — не помню. Но помню хорошо Гремина — Шаляпина [3].

Сцена петербургского бала... Появляется Гремин. Это не важный, напыщенный генерал, нет! Это скромный русский герой, который выделяется среди толпы только своим внутренним величием и простотой. Он не шествует, как все Гремины, а идет, не блистая выправкой. Среди примелькавшихся, наскучивших лиц неожиданно увидел знакомое лицо... Вглядывается, узнает своего друга и направляется к нему. Очень интимно берет Онегина под руку и, прогуливаясь по авансцене, мягко начинает петь свою арию «Любви все возрасты покорны». Он не поучает Онегина на красивом звуке. Нет, Гремин смущается, что на старости лет полюбил, как юноша. Изредка он переводит свой взгляд на Татьяну, поет свой гимн ей, ее чистоте, ее светлой, прекрасной душе. Глубокая уверенность в Татьяне, в красоте ее души звучала в последней фразе:

Она блистает, как звезда,
Во мраке ночи в небе чистом.
И мне является всегда
В сияньи ангела лучистом.

Сколько теплоты вкладывал Шаляпин в эти слова! Да, такого Гремина Татьяна не могла оставить, как бы она ни любила Онегина. Надо было видеть, с какой нежностью и заботой предлагал Гремин свою руку Татьяне и как бережно вел ее к выходу. В его глазах светились любовь и поклонение.

А как играли эту роль до Шаляпина? На авансцену важно выступал бравый генерал, красовался своим глубоким басом и на низких нотах докладывал торжественно в публику всю свою арию.

Шаляпин же вскрыл всю глубину музыки Чайковского, уловив в ней волнующую правду человеческих отношений и привязанностей.

Мне выпало большое счастье слышать Федора Ивановича Шаляпина во всех его партиях, присутствовать на многих его концертах, а также много раз встречаться с ним в жизни. И я горда этим.

Шаляпин научил нас любить наше искусство, он показал нам широту и мощь русской души, глубину и силу нашей музыки.

В. Г. ГАЙДАРОВ

ШАЛЯПИН В МОЕЙ ЖИЗНИ

Я хочу рассказать об одном молодом человеке — студенте Московского университета, изучавшем философские науки. Где-то в глубине души этот студент уже давно тянулся к искусству. Еще мальчиком он слышал в концерте Л. В. Собинова и принимал участие в овациях этому обаятельнейшему артисту. Ему уже удалось увидеть в ряде спектаклей В. Ф. Комиссаржевскую, и он был захвачен ее игрой. Он не раз смотрел М. К. Заньковецкую. Но, увлекаясь искусством этих мастеров, студент продолжал заниматься науками, аккуратно посещая лекции.

Но вот однажды он попал в театр С. И. Зимина на оперу «Дон Кихот» с участием Шаляпина, и судьба молодого человека изменилась: науки отодвинулись на второй план, он решил поступить в театр и после трехстепенного конкурса попал в число сотрудников обожаемого им Московского Художественного театра.

Известно, что опера Массне не отличается хорошей музыкой, что в либретто остались «рожки да ножки» от шедевра Мигуэля Сервантеса. Но я с тех давних пор все еще до мельчайших деталей помню игру Шаляпина, его голос, его неповторимые интонации, его тембр, движения, мимику... Особенно памятна сцена смерти Дон Кихота, когда рыцарь Печального Образа, потерявший веру в свой идеал, величественно прощался с жизнью в предсмертной арии... Тут в моем сознании впервые проснулось чувство настоящего, покоряющего, прекрасного искусства. Тут я впервые представил себе ясно сущность подлинного творчества.

Я, кстати сказать, никогда не стремился быть певцом — в опере меня всегда приводила в отчаяние дисгармония между музыкой и тем, что я видел и слышал в исполнении оперных певцов; раздражала недостаточно ясно выраженная в пении мысль, хаотичность, бессмысленность движений. Искусство Шаляпина поражало чудодейственной гармонией. Его исполнение Дон Кихота и явилось той самой

музыкой, которая, по выражению Шиллера, становится образом... Я даже не отдавал себе отчета в том, что присутствую на оперном спектакле: казалось, тот образ Дон Кихота, который остался в моей памяти от чтения Сервантеса, вновь становился живым и прекрасным «от шляп до пряжек башмаков».

Это ли не великое дело — сделать осязаемо живым, существующим в действительности то, что существовало почти триста лет назад, и только в воображении замечательного испанца Сервантеса!

И еще одно: своим исполнением Дон Кихота Шаляпин доказал необычайно просто и более убедительно, чем десятки глубокомысленных трактатов, что нельзя жить без идеала, без великой цели! Целью моей жизни стало искусство. И я добился чести попасть в лучший тогда театр нашей страны...

Несколько позднее, уже в те дни, которые «потрясли мир», я имел честь и удовольствие познакомиться с Шаляпиным. Однажды артистка МХТ О. В. Гзовская, которой я помогал в занятиях с группой учеников Е. Б. Вахтангова, сообщила мне о том, что Ирина и Лидия Шаляпины просят нас приехать на Новинский бульвар, 113 и что Федор Иванович хотел бы переговорить с нами о каком-то деле. Взволнованный предстоящим свиданием, я трепетно готовился к нему. И вот знаменательный день наступает. Мы входим в дом. Нас встречают Иола Игнатьевна с дочерьми и ведут в столовую, на пороге которой вырастает величественная фигура Шаляпина. Простота, которая проявлялась во всем его облике, во всех движениях, говорила о радушии хозяина, радостно принимающего нас. Представляясь Шаляпину, я думал: неужели же я жму руку тому, кто в образе Дон Кихота решил мою жизненную судьбу?

В столовой уже был накрыт стол. Разговор за чаем сначала был общий, он касался различных вопросов, но затем, затронув тему, непосредственно связанную с нашим посещением, Федор Иванович предложил Ирине изложить суть дела. Из ее слов выяснилось, что организованной в то время театральной студии имени Шаляпина нужен опытный руководитель, на роль которого и намечалась О. В. Гзовская. Согласившись в принципе на это предложение, Ольга Владимировна просила показать нам то, что уже было сделано студийцами. Через несколько дней начались занятия, а еще через два-три месяца в зрительном зале студии был первый показ. Программа состояла из двух вещей: одноактной пьесы «Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева и водевиля «Спичка между двух огней». В зрительном зале студии кроме Федора Ивановича и Иолы Игнатьевны присутствовали только мы двое. Основными исполнителями были Лидия Шаляпина, Рубен Симонов и Олечка Шульц, невысокая обаятельная девушка.

За последовавшим после спектакля чаепитием Шаляпин вел с нами, вернее, с О. В. Гзовской, беседу, которая сохранилась в моей памяти. Она была не очень долгой, так как Федор Иванович куда-то торопился... Помню, что я так впился в Шаляпина, что, когда он вдруг обратился ко мне с каким-то вопросом, растерялся и ответил невпопад. Однако мысли, высказанные Федором Ивановичем, запомнил на всю жизнь.

Мне показалось, что после спектакля он был взволнован и раздражен, даже мрачен. О. В. Гзовская со свойственной ей экспансивностью и искренним распо-

ложением к молодежи стала говорить о том, что ей представлялось положительным в спектакле и в исполнении. Федор Иванович долго молчал, а потом заметил:

— Это хорошо, что вы не хотите убивать в молодежи желание дальше работать. Это поощряет, дает силы. А вот скажите — толк из всей этой затеи будет? Они не наполучают оплеух?

— От кого? Каких оплеух, Федор Иванович? — несколько ошеломленная вопросом, спросила Гзовская...

— А вот видите ли, дорогая моя голубушка Ольга Владимировна, — сказал Шаляпин, — я сам был молод, сам увлекался искусством и довольно-таки часто получал оплеухи. Да-да! Конечно, не то чтобы меня физически кто-то отхлестывал по щекам, а такие оплеухи, которые хуже физических. Они бьют по душе. Эти оплеухи бывают, так сказать, разных сортов — бывают среди них и незаслуженные, но бывают и те, которые даны тебе «в меру дел твоих», — это та резкая, придирчивая критика, которая может болезненно ранить душу. О, сколько таких оплеух получил я за свою жизнь — и тех и других!

Федор Иванович задумался и замолчал. Я вглядывался в его величественную фигуру, изумительное лицо, в посветлевшие от гнева глаза и думал про себя: да может ли это быть, чтобы ему кто-нибудь осмелился нанести душевную оплеуху?! Но тут же проносились в памяти какие-то пошлые заметки в журналах «Рампа и жизнь», «Театр и музыка», в газете «Раннее утро» и пр., которые мне приходилось читать, приходили в голову «слухи и слушки», которые бродили по Москве о Шаляпине, о его «скандальной» натуре. Но вот он опять заговорил.

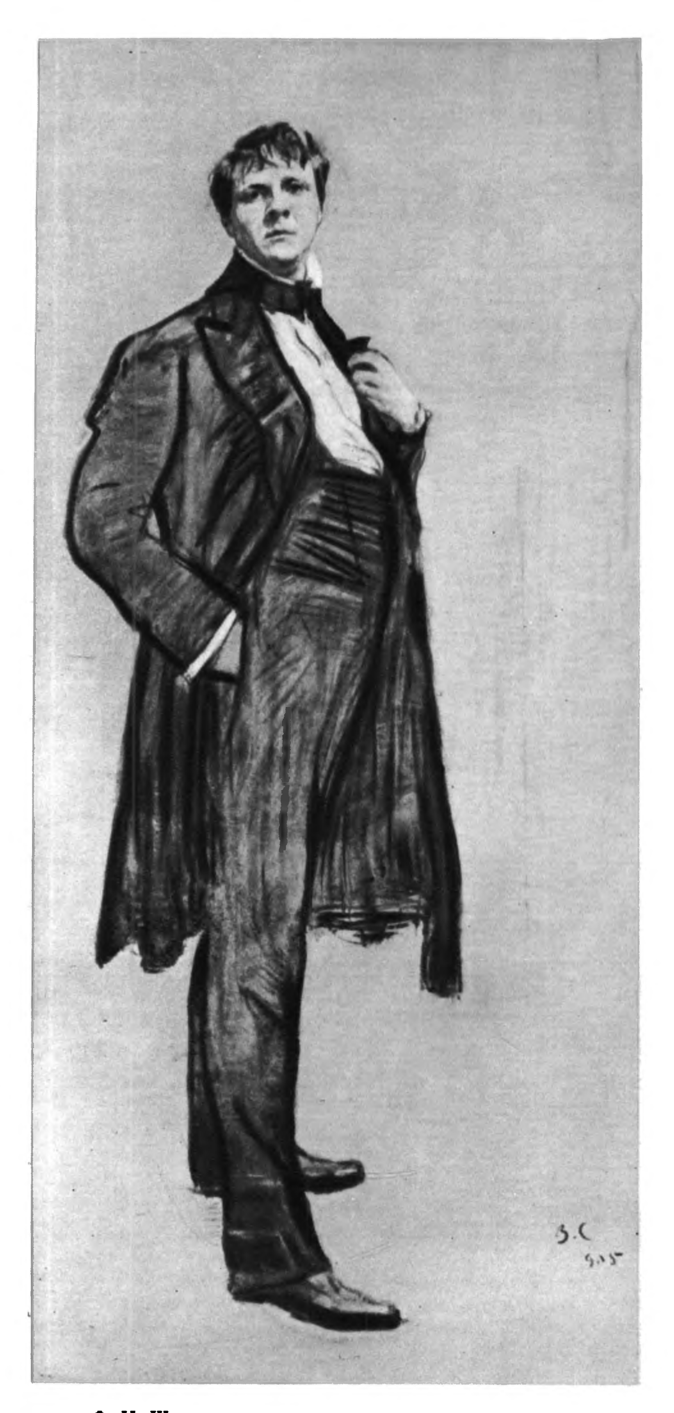
— Так вот, я и хочу узнать от вас, голубушка Ольга Владимировна, ведь вы же ученица мудрого Константина Сергеевича. Имеют ли молодые люди, которых мы только что видели, право на то, чтобы получать эти оплеухи?

— То есть как это — право?

— Да-да! Именно: имеют ли право? В полную ли меру они даровиты и сильны, чтобы выдержать все эти оплеухи? Ведь, может быть, молодежь просто хочет развлекаться. Ну, что же, — в этом случае никакие оплеухи не страшны: если это развлечение доставляет им удовольствие, то это удовольствие разумное, как теперь говорят, культурно-просветительное. Это лучше, чем бездельничать и заниматься танцами и флиртом. Правда, и танцевать-то теперь негде, да и не до того, — задумчиво произнес Шаляпин. — Но, может быть, они стремятся к высокому искусству, как к своей далекой цели? Они так, кажется, думают. Вот тут-то и приходится не раз спросить себя, — а есть ли у них право на то, чтобы вторгаться в область искусства, а следовательно, и право на то, чтобы встретиться с возможностью получения оплеух?..

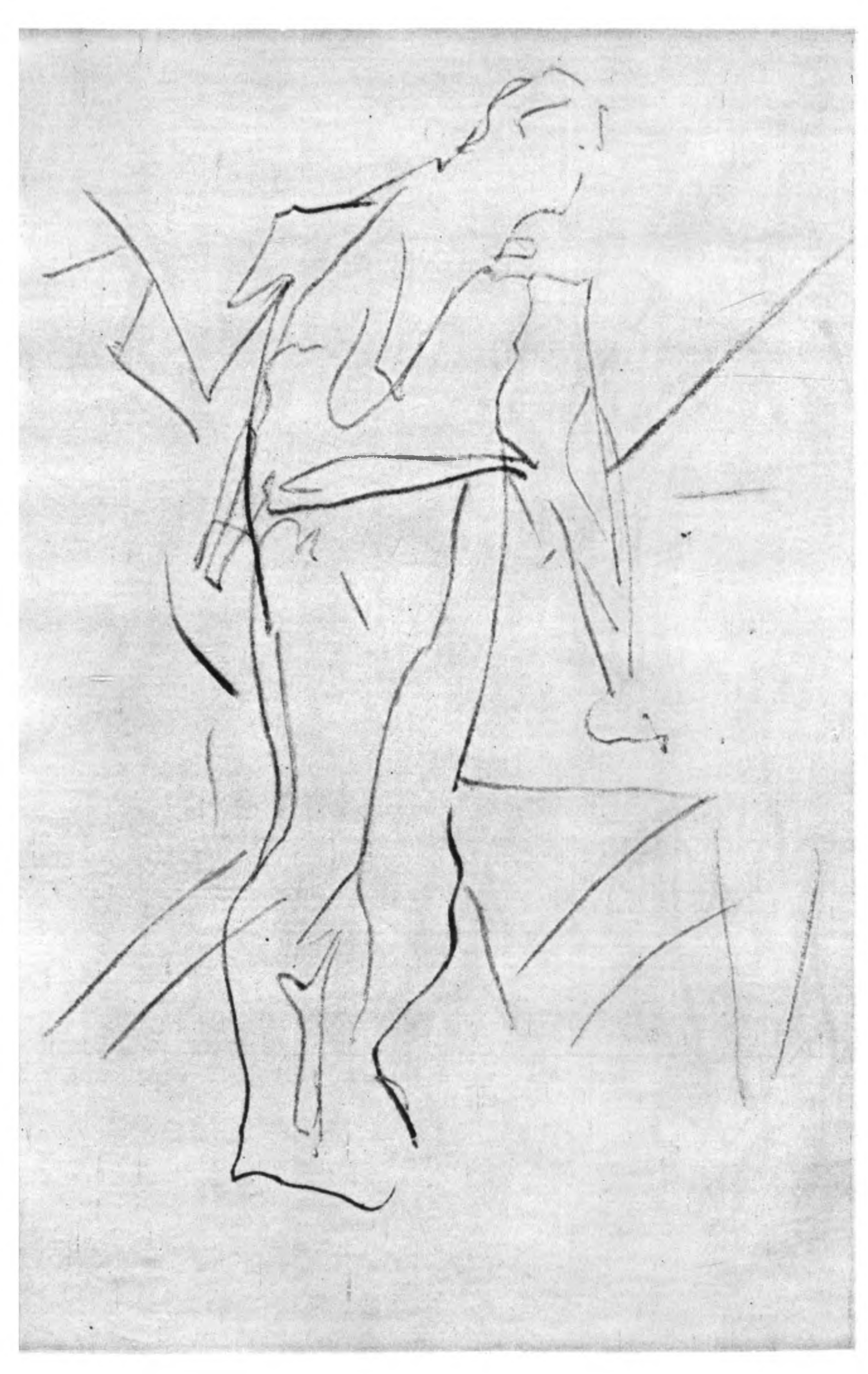
— Федор Иванович, зачем же так жестоко?

— А в искусстве жестокость — первейшая вещь, — энергично, с убеждением возразил артист. — Разве Константин Сергеевич с вами, своей ученицей, которую он любит, не жесток в своих поисках правды? Разве сама правда не бывает жестока? Но лучше жестокая правда, чем мягкая, этакая кляклая ложь! Высокое искусство ее не переносит. Она для него как заноза. Искусство не терпит лжи. Вот я и думаю, — лучше знать обо всех трудностях работы в искусстве с первого абцуга, чтобы потом не было разочарований. Потому и говорю: плохо верю в таланты детей талантов... Ведь если эти дети мечтают о Театре с большой буквы, то надо,

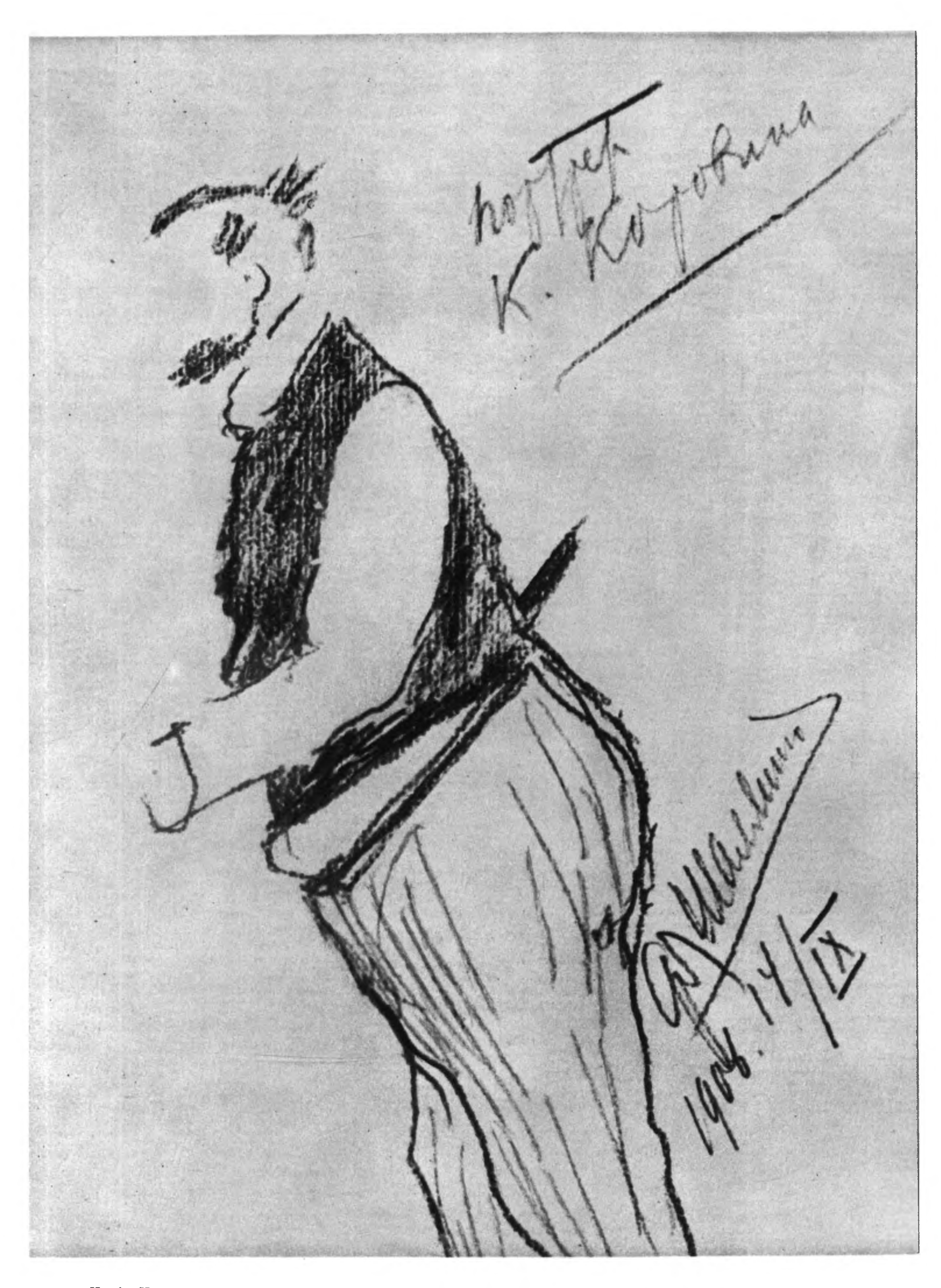


Ф. И. Шаляпин.
Портрет работы В. А. Серова, 1905

Ф. И. Шаляпин.
Рисунок В. А. Серова



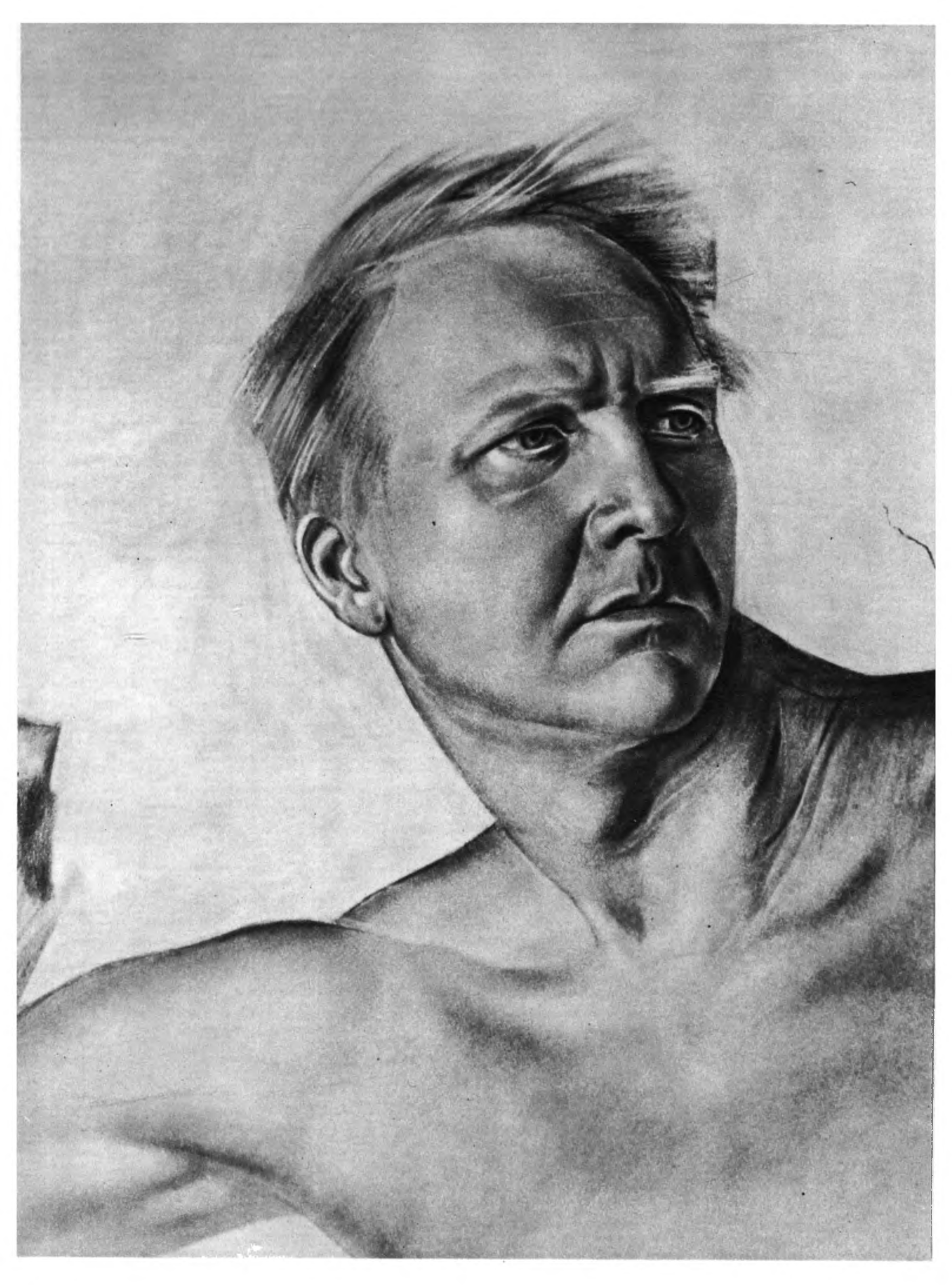
Ф. И. Шаляпин.
Рисунок В. А. Серова



К. А. Коровин.
Рисунок Ф. И. Шаляпина

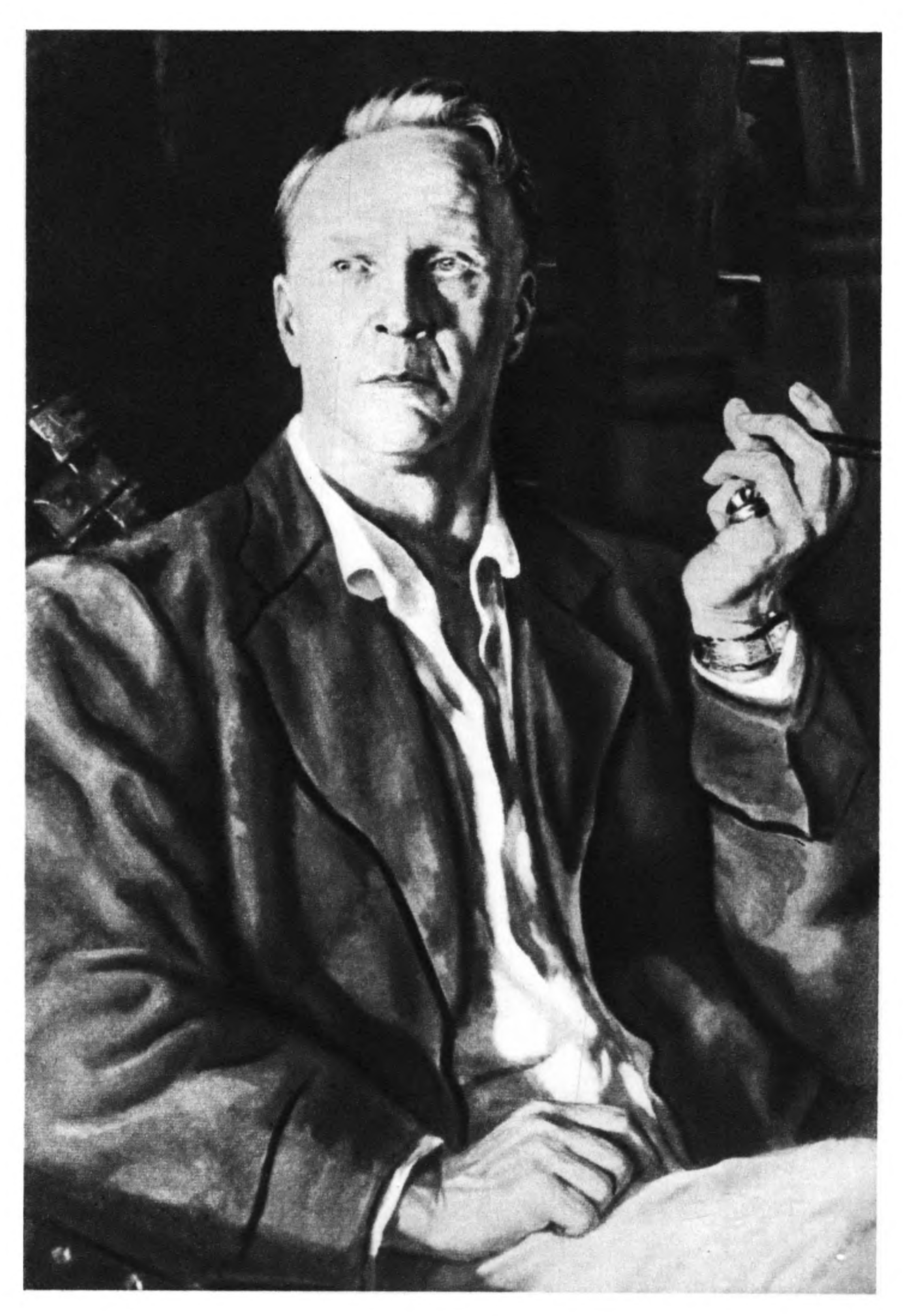
**Ф. И. Шаляпин на репетиции.
Рисунок В. И. Мешкова, 1907**

Ф. И. Шаляпин.
Портрет работы Н. В. Харитонова. 1916

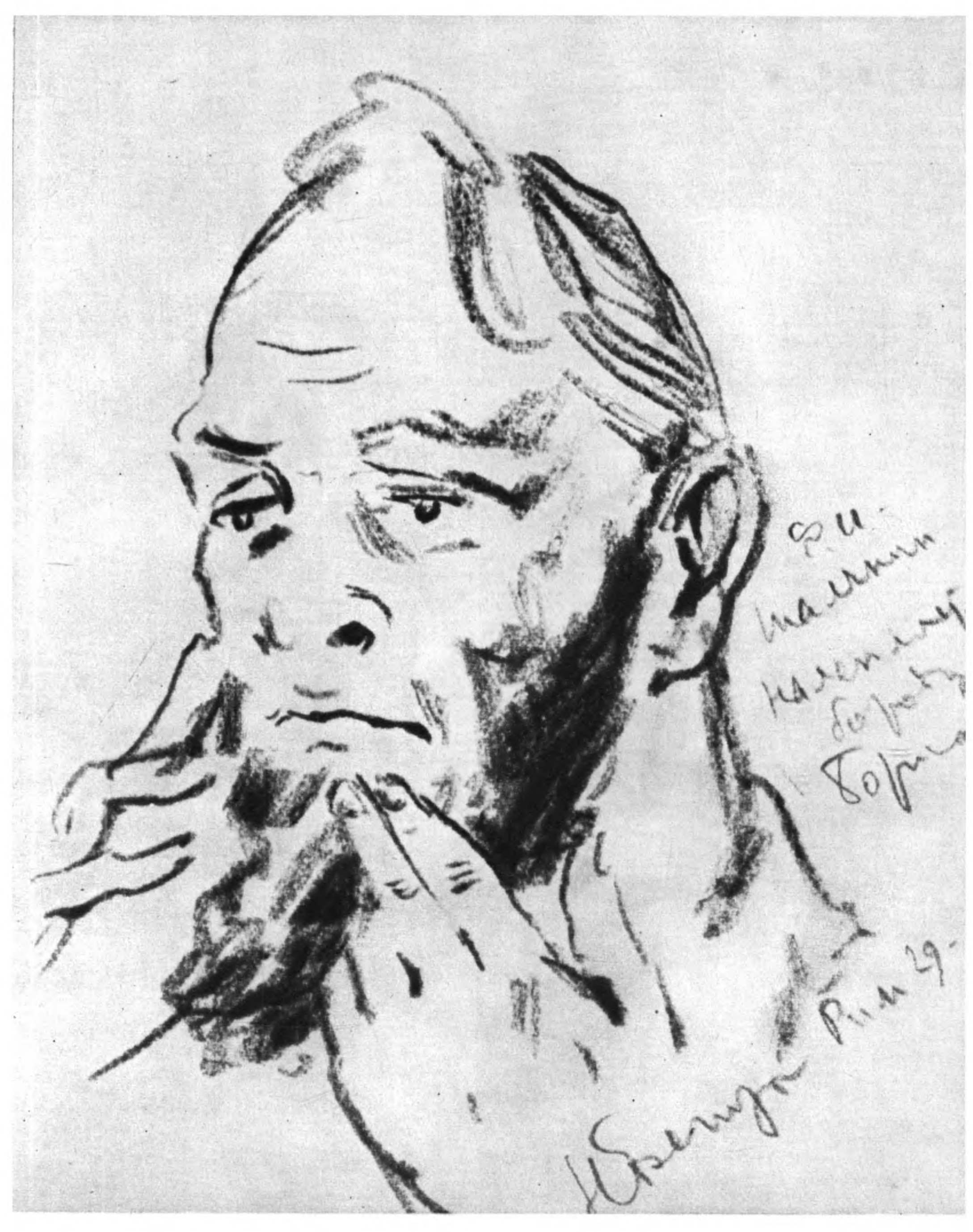


Ф. И. Шаляпин.
Портрет работы А. Е. Яковлева (фрагмент). 1917

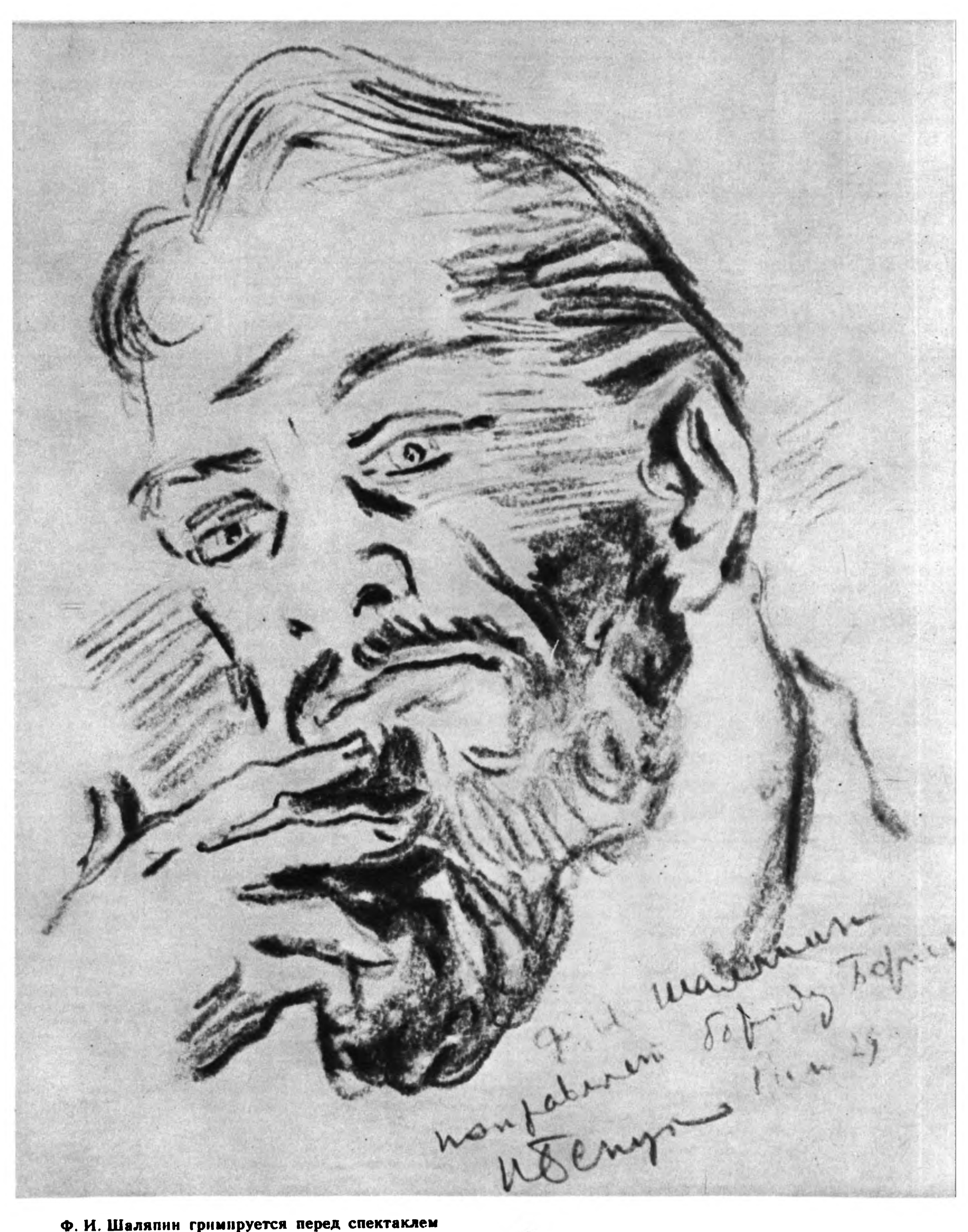
Ф. И. Шаляпин — Борис Годунов.
Рисунок Дени, 1915



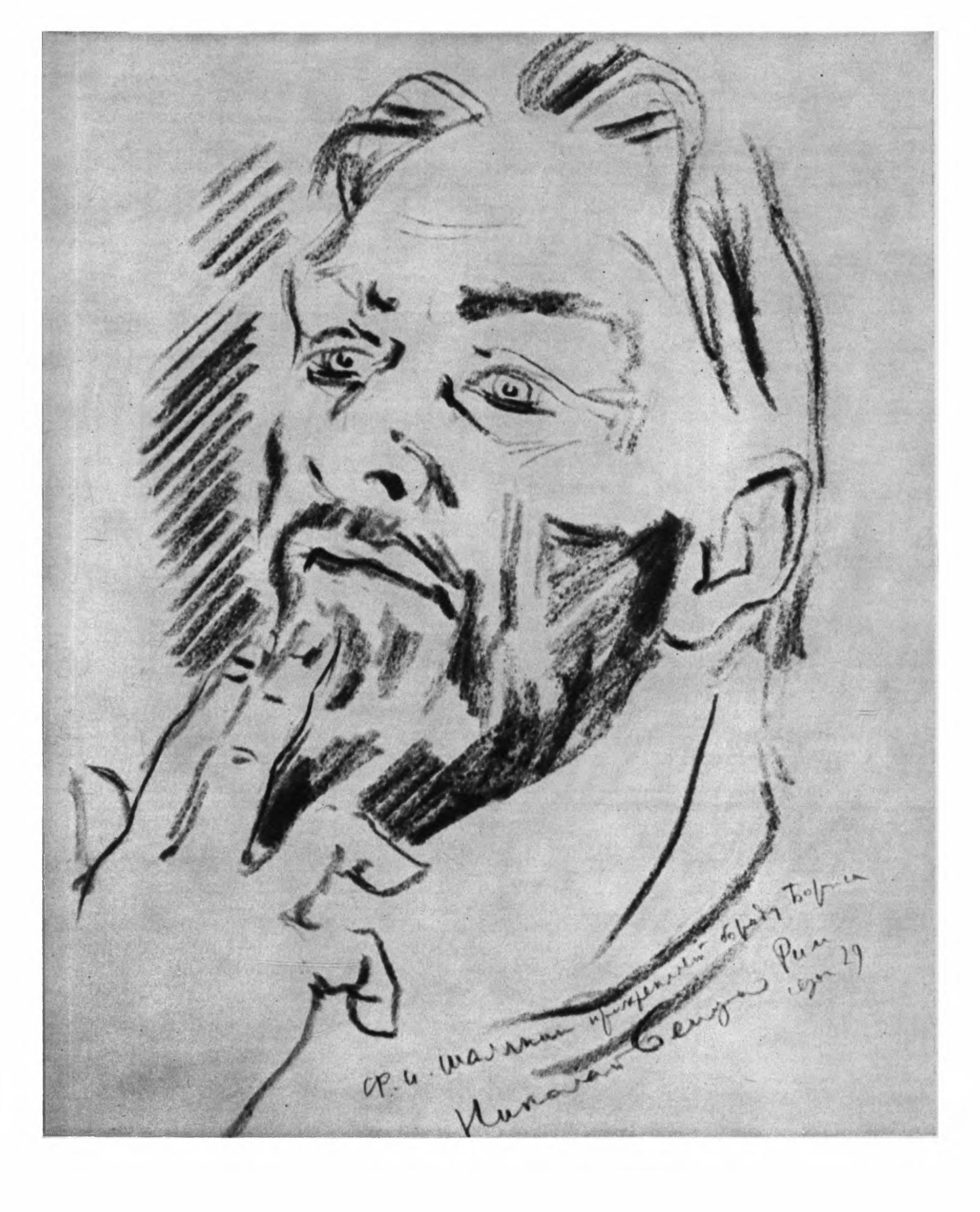
Ф. И. Шаляпин.
Портрет работы Бориса Шаляпина, 1928

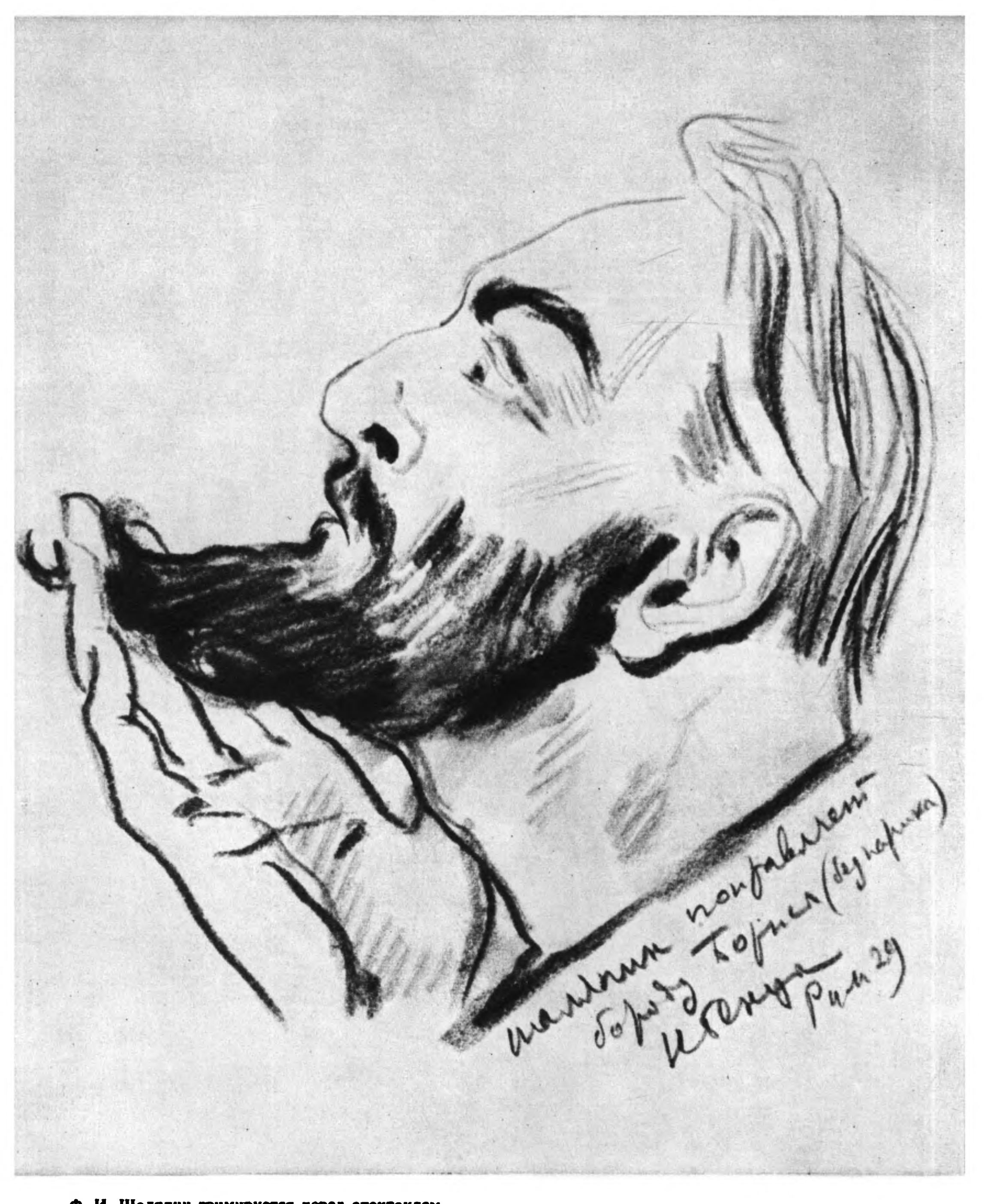


Ф. И. Шаляпин гримируется перед спектаклем «Борис Годунов».
Зарисовка Н. А. Бенуа, 1929

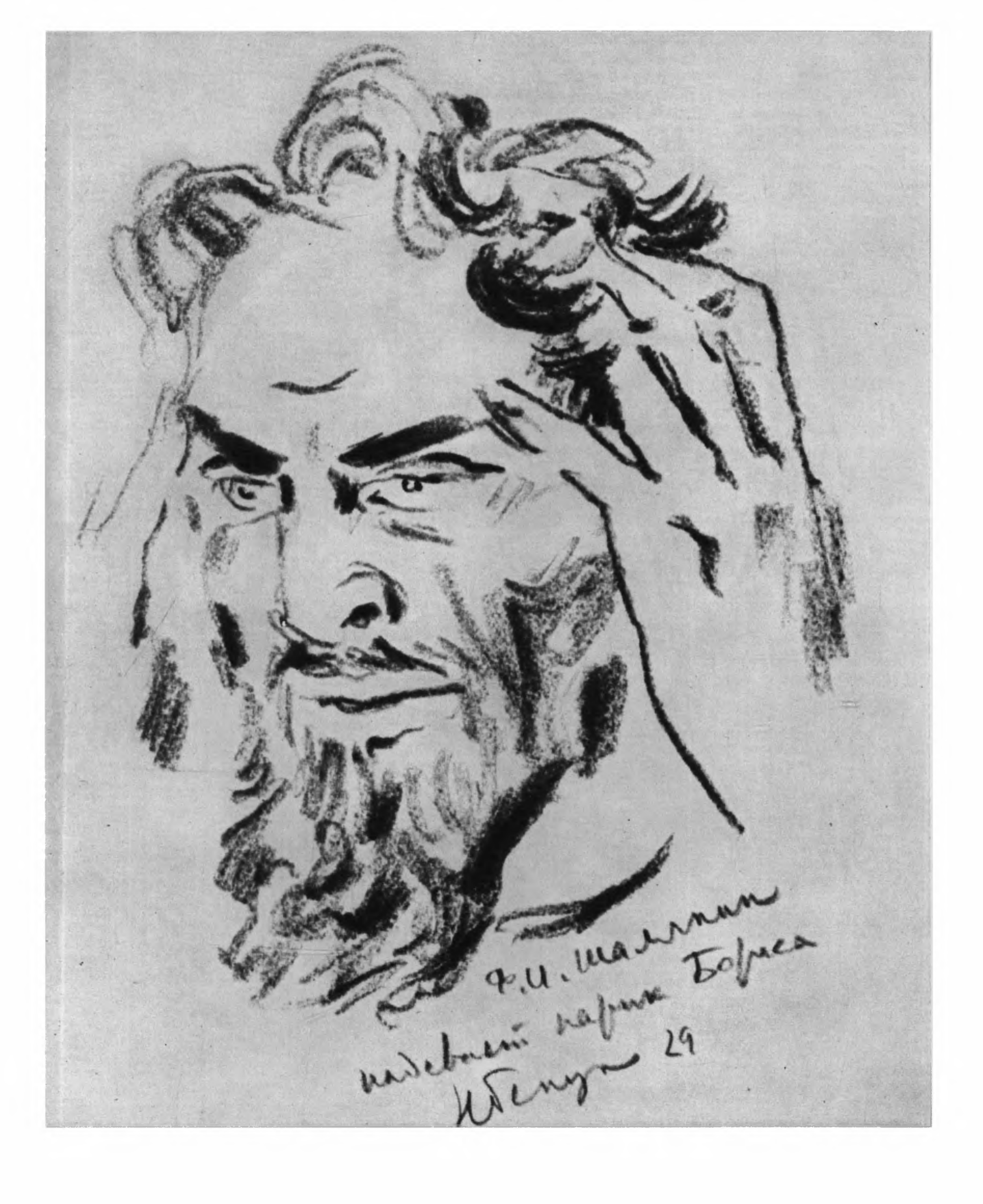


Ф. И. Шаляпин гримируется перед спектаклем «Борис Годунов».
Зарисовка Н. А. Бенуа, 1929


Ф. И. Шаляпину проклинающий бороду Бориса
Николай Бенуа
Рим
июнь 29



**Ф. И. Шаляпин гримируется перед спектаклем «Борис Годунов».
Зарисовка Н. А. Бенуа, 1929**


Ф.И. Шаляпин
надевший парик Бориса
29

Ф. И. Шаляпин гримируется перед спектаклем «Борис Годунов».
Зарисовка Н. А. Бенуа, 1929

чтобы мечта не противоречила действительности, чтобы мечты имели основание. Иначе дело — табак! Конечно, может быть, они достаточно способны. Но по тому, что я видел в их работе, я могу сказать, что Театра с большой буквы не будет. Да, отдельные талантливые ребята среди них есть и они себя утвердят, пробьют себе дорогу в жизни, несмотря и вопреки всем и всяческим оплеухам, — а другие?.. Впрочем, — Федор Иванович посмотрел на часы, — мне пора... Вы уже сами разбирайтесь, а мне пора...

Лицо у него сделалось на мгновение вновь озабоченным и сосредоточенным. Потом, при прощании, Шаляпин вдруг опять превратился в радушного хозяина, сердечно простился и ушел.

Во время этого разговора, вернее, монолога Шаляпина, я понял, как много требует искусство. Я ощутил, что даже Шаляпин, тогда в великой славе пребывавший, не только вдыхает запах роз, но и испытывает на себе самом уколы шипов... Правда, все эти мысли в то время еще неясно бродили в моей голове. Только впоследствии, когда мы встретились с ним в Риге в 1931 году, я до конца осознал значение его слов, высказанных тогда студии в 1919 году. Театра из студии имени Шаляпина действительно не получилось... Но тогдашняя Олечка Шульц стала народной артисткой СССР Андровской, этого же высокого звания были удостоены Рубен Симонов, Михаил Астангов. Многие из тех, кто начинал в этой студии — А. М. Лобанов, Н. М. Горчаков, О. Н. Абдулов, — стали ведущими мастерами советского театра.

Я вспоминаю выступление Шаляпина в летнем театре «Эрмитаж» в Москве. Зрители, жаждущие услышать знаменитого певца, до предела заполнили театр. Это была новая публика — в основном рабочие Москвы. Я помню, будто это было вчера, как Шаляпин со своей всепокоряющей улыбкой вышел на сцену, как навстречу ему грянул гром аплодисментов. Помню хорошо заключение концерта. Шаляпин предложил спеть «Дубинушку». Вдохновленные им зрители подпевали... Несомненно, они будут рассказывать детям и внукам своим о той великой радости свободы, радости искусства, которую они испытали, когда пели вместе с Шаляпиным летним вечером 1919 года. Это был подлинный народ, сбросивший с себя цепи рабства и устремленный к новой, великой цели — строить справедливую и красивую жизнь.

Вспоминаются мне две встречи в Берлине [1]. Одна — тоже на концерте в помещении Grossesschauspielhaus'а — цирка, превращенного в театр. Его огромный зал заполнило более трех тысяч берлинцев.

Помню, бродили тогда по Берлину слухи, что у Шаляпина неважно с голосом, что, мол, голос стал сдавать...

Мне пришлось сидеть в первых рядах. Я слышал за своей спиной, в ложе злопыхательские «беседы» о Шаляпине. Разговор велся на немецком языке, но было ясно, что говорили белоэмигранты...

Вот из крохотной двери направо вышел Шаляпин. Его величественная, мощная фигура кажется меньше на огромной сцене, а Ф. Ф. Кенеман, аккомпаниро-

вавший Шаляпину, выглядит совсем маленьким. Даже рояль, стоявший на сцене, был больше похож на спичечную коробку, которую почему-то окрасили в черный цвет и поставили на три ноги. Шаляпин очень долго, как мне показалось, шел вместе с Кенеманом по этой огромной сцене, пока, наконец, не подошел к роялю. Навстречу гудели аплодисменты...

Шаляпин начал петь. Первые произведения прозвучали как-то странно — словно не тот это Федор Иванович, который всегда потрясал и покорял. Я испугался — неужто правы злопыхатели, сидевшие в ложе?!.. Я даже оглянулся назад. Но вот он поет «Пророка»... Голос становится снова шаляпинским. Перед публикой снова тот, настоящий, прежний, великий Шаляпин! Потом Федор Иванович поет «Пред воеводой молча он стоит»... И вдруг я замечаю, что все как-то тянутся к нему. Уже не видно скучающих, спокойных лиц. У всех восторженно, радостно сверкают глаза. Наконец, Шаляпин заканчивает первое отделение «Клеветой», и, словно лавина, прорываются восторженные овации публики. Тогда, как бы довершая нанесенный удар и выбивая из противника последний дух, Шаляпин запел «Мельника» Шуберта. Он вновь обрел свой мощный и величественный рост, свои неповторимые движения; дверца, из которой он выходил на поклоны, уже казалась не дверцей, а вратами, из которых появлялся царь сцены, ее повелитель, а мы все были преданными и беспрекословными исполнителями его воли. Оглянувшись назад, я увидел, как недавние хулители Шаляпина превратились в его ярых почитателей и до хрипоты кричали и аплодировали.

И я подумал — какова же артистическая сила Шаляпина, если он может с такой быстротой превращать недоброжелателей в своих верных почитателей!!!

Зрительный зал сотрясался от аплодисментов и криков. Незнакомые люди, представители так называемого фешенебельного общества, которые, как известно не падки на скорые знакомства и на излияния своих чувств, после концерта вдруг обрели непосредственность: они разговорились со своими соседями, делясь впечатлениями о концерте, и открыто выражали свой восторг.

И, наконец, — еще одна встреча, тоже в Берлине в Staatstheater. Шаляпин пел Бориса. Из Рижской оперы были приглашены многие исполнители, привезены костюмы, декорации. Дирижировал Эмиль Купер. На одном из спектаклей был и я вместе с О. В. Гзовской. Как раз в этот день у меня была назначена ночная съемка с одиннадцати часов вечера. Я просил перенести съемку на другой день. Это оказалось невозможным, но мне разрешили явиться к первому часу ночи.

Успех, как всегда, был шаляпинский: зал переполнен, публика избранная, овации восторженные. На сцене «взаправдашние» декорации, поют почти все хорошо, двигаются неплохо — как будто хороший спектакль, но... чего-то, какой-то изюминки не хватает, несмотря на то, что Шаляпин и поет и играет, как всегда... почти как раньше!

В антракте мы зашли за кулисы. Я помню, Шаляпин обрадовался нашему приходу, и его лицо стало каким-то светлым и ясным.

После спектакля мы опять зашли к нему. Шаляпин снимал грим. Он вытирал лицо лениво, как-то лирически-грустно. Когда один из устроителей спектакля вошел и стал говорить о делах, Федор Иванович сказал: «Ну, вот что! Сейчас оставьте меня с моими дорогими гостями, а завтра будем говорить о делах».

Поначалу шел какой-то незначительный разговор об общих знакомых. Когда Шаляпин разгримировался и передо мной предстали его лицо и глаза — я увидел в них гнетущую скорбь. Мне стало даже как-то не по себе. Вопрос вырвался сам собой: «Что это, Федор Иванович, неужели и теперь еще «скорбит душа»? Он не сразу ответил: «Не у Бориса, а у меня — Федора, мой молодой друг, скорбит и крепко!» И вдруг порывисто вскочил, оживился и сказал: «Вот что, друзья, вы подождите меня немного, я мигом переоденусь, и мы пойдем с вами — тут недалеко есть погребок. Посидим там часок-другой. Потолкуем».

Это предложение Федора Ивановича было для меня «ножом в сердце».

— Не сердитесь, Федор Иванович, но у меня сейчас съемка!

Он застыл в каком-то повороте.

— Жаль, очень жаль, а так хотелось рассказать вам о многом. Ведь вы, я слышал, собираетесь домой, в Россию, а я... когда еще поеду и поеду ли? Уж больно я оброс тут. Тяжело подниматься. Семья и... все прочее... Ну, хорошо, что делать?! А все-таки подождите: довезете меня до погребка.

Через несколько минут сели в машину, и, кажется, на улице Вильгельма, у освещенного входа в подвал стали прощаться.

— Да, молодой друг! Вот видите, как не судьба нам, должно быть, с вами потолковать часок-другой! Ну, прощайте! Увидимся ли когда-нибудь? — Он уже спускался по ступенькам в погребок. Мы стояли около машины, глядя вслед Шаляпину. В это время он обернулся.

— А душа скорбит, очень — это вы верно подметили, от многого скорбит! — сказал он невесело, улыбнулся и скрылся за дверью погребка.

Как я сетовал тогда на судьбу, на съемки и на все в жизни, что помешало мне провести в его обществе этот вечер! Судьба, по-видимому, услышала мои сетования и дала возможность в скором времени встретиться с Шаляпиным в Риге.

Встреч с Шаляпиным в Риге было много, но одна из них особенно памятна. Она продолжалась более трех часов и многое раскрыла и объяснила мне. Она в какой-то мере дополнила то, что уже пришлось слышать от него, и дала повод к новым размышлениям.

Была весенняя пора 1931 года. О. В. Гзовская и я приехали в Ригу на гастроли. Мы остановились в гостинице «Метрополь». И так как еще в Берлине условились о встрече с Л. В. Собиновым, который находился тогда в командировке в Риге, то сразу же по приезде позвонили ему. Наше свидание состоялось в этот же день, а когда мы вышли проводить Леонида Витальевича, то внизу, в коридоре, увидели знакомую могучую фигуру, двигающуюся нам навстречу.

— А! Переселенцы! — сказал Шаляпин с едким сарказмом. — Что-то долго вы переселяетесь домой! Иль раздумали?..

Шаляпин поздоровался с нами, и на некоторое время мы задержались в коридоре, потому что он стал о чем-то — я не вслушивался — разговаривать с Собиновым. Федор Иванович стоял, забросив руки за спину, и опирался о стенку. Одна нога его была согнута в колене и ступней прижата к стене, голова со знакомым шаляпинским коком вскинута. Рядом с ним стоял Собинов. Я невольно сравнил двух наших кумиров: Леонид Витальевич, хотя и сохранил все свое обаяние,

но стал как-то приземистее, шире. Федор Иванович был по-прежнему строен и могуч, а вскинутая голова и задорно взбитые кверху волосы на лбу точно подымали его от земли куда-то ввысь. И главное: в этой позе, в повороте головы, во взгляде, устремленном вдаль, по-прежнему чувствовалась какая-то задорность и вызов, и казалось, что всей своей фигурой он говорил: мы еще поборемся!

Спустя несколько дней мы видели Шаляпина, когда он проходил через ресторан, где мы обедали. Он подошел к нашему столику и пригласил пойти в цирк. У нас, к сожалению, вечер был занят.

— Но, черт возьми! Тут-то у вас съемки нет?!

— Но есть репетиция.

— Тогда вот что: приходите завтра ко мне часам к шести. По рукам?..

Мы поблагодарили и с огромной радостью согласились. Оживленный предстоящим представлением — ведь Федор Иванович всегда любил цирковые зрелища — Шаляпин ушел.

И вот наступило это памятное «завтра».

Прошло больше четверти века со времени этой встречи с Федором Ивановичем, а помнится она, как если бы была вчера. В условленное время мы явились к Шаляпиным. Стол был уже накрыт. Он пригласил нас сесть и предложил красного вина: «Только во Франции можно пить такое! Чаю, кофе?»

— Исключительно театральный город Рига! Сколько народу понаехало. И Барсова, и Макс Рейнгардт с «Летучей мышью», и Миша Чехов, и вы, и у всех сборы, народ валом валит... Исключительно театральный город!.. А как там... в Москве?..

— Так что же вы все-таки раздумываете так долго и не едете домой? Что вас останавливает?

— Дела, Федор Иванович, которые еще не закончены. Вот закончим их и тогда уедем... И скоро... (Мы действительно вернулись в Москву в марте 1932 года.)

На некоторое время воцарилось молчание, а потом Шаляпин начал «рвать и метать».

— Вот, говорят, появился какой-то бас в Москве, дескать, Шаляпина заменит. Послали его в Италию учиться. Ну учился парень, учился. Приехал домой и... запел, да так, что «унеси ты мое горе на гороховое поле». «Фокус не удался». Так и надо!

Сколько обиды, досады и злорадного удовлетворения прозвучало в этих словах! Мы, кстати сказать, знали причину обиды Шаляпина. Вопрос о его возвращении в Россию не решался так, как он того хотел. Кроме того, прошло лишь немногим более года после того, как Шаляпин потерял почти все, что приобрел за долгие годы поездок по всему свету. Его, как и многих, задела «черная пятница» 1929 года, когда банк Устрика в Америке лопнул и потащил за собой сто сорок пять отделений. И вот ему вновь надо было колесить из города в город, а годы и здоровье были уже не те. Нам было понятно его раздражение, было понятно, что он сердится на самого себя, на свои неудачи.

Нам, однако, хотелось послушать не раздраженного «неудачника», а гения, который своим искусством потряс до основания закостенелые традиции оперного театра и указал ему новые пути. Поэтому мы терпеливо ждали, когда раздражение Шаляпина уляжется. Должно быть, наше терпеливое и спокойное молчание бла-

готворно подействовало на него, и, поворчав еще некоторое время, он стал успокаиваться. Воспользовавшись этим, я спросил Шаляпина, какие у него творческие планы и что он намечает делать в ближайшем будущем. Он ответил:

— Да вот зовут в кино, а я его боюсь. Довольно! Один раз попался с «Псковитянкой». Второй раз — шалишь — не попадусь! «Обжегся на молоке, дую теперь на воду». Предлагают сыграть то, что я хочу. А что играть? Слава богу, теперь-то я уж понимаю, что у кино есть какие-то особенности. Я еще не раскусил их. Ну, вот вы много играли в кино, — обратился он ко мне, — что вы скажете?

— По моему глубокому убеждению, кино всегда было в основном искусством режиссера, и если между режиссером и актером есть единое понимание конечной цели постановки, то и работается хорошо и плоды работы весомы и значительны. Если режиссер слабее как индивидуальность, чем актер, а актер не знает хорошо особенностей кино, то толку не получится. А так как вы, Федор Иванович, индивидуальность не слабая, то, следовательно, в первую очередь вам нужно понять до конца специфику кино. Почему Чаплин сам пишет сценарии, сам ставит картины и сам играет? Он — сам для себя режиссер. Он до конца понял специфику кино. Вспомните картину «Парижанка», которую ставил Чаплин, играя в ней крохотную роль носильщика. Фильм получился замечательным. А картины Чаплина, поставленные им для себя и со своим участием в главных ролях? Значит, Чаплин режиссер не только для себя, но и для других. И прекрасный режиссер!

— Да... Так, значит, этим искусством кино надо овладеть?

— Как вы, Федор Иванович, овладели искусством пения, в котором равного вам нет!

— Ну что же? Значит, нужно еще и еще учиться и работать, работать, работать?..

— Да, нужно! Если вы, Федор Иванович, хотите быть Шаляпиным в кино.

— Ну нет! Это дело трудное, я знаю, что такое работа в опере и на такую работу в кино теперь меня и не хватит.

— Тогда надо подчиниться хорошему режиссеру, который снимет вас не как «sensation», на которые так падки Америка и Запад, а как гениального артиста.

Федор Иванович даже вздрогнул: «Как, мне, Шаляпину, кому-то подчиняться?» — прочитал я на его лице.

— Но где же он, черт возьми, этот хороший режиссер? Кто он? Нет, уж лучше пусть снимают меня в какой-нибудь уже сделанной мной самим роли. Только в какой? Ну а если в Дон Кихоте? А?

— Если опера будет обработана для кино. А «Дон Кихот» замечательный сюжет, но... Не знаю, фильмовой ли?

— Да, значит, все-таки трудная эта штука — работать в кино!

Он задумался.

— А все-таки хочется сняться, очень хочется, — прибавил Шаляпин через мгновение. — Несчастные мы люди, актеры: почти ничего, никаких следов после нас не останется, когда умрем. Ну, правда, много я напел пластинок, но пластинки — это только половина меня, а другая? Мое тело, мимика, движения — тю-тю!.. их нет! Вот и хотелось бы оставить всего себя... Ну, посмотрим, к чему приведут мои переговоры...

В это время в комнату вошла жена Шаляпина, Мария Валентиновна.

— Я на короткое время пройду в город. Обещали мне предложить кое-какие

интересные вещи. Я надеюсь застать вас, — обратилась М. В. к нам и вышла.

— Вот подыскивает всё вещи для «русского терема» в Пиренеях... «Русский терем» в Пиренеях — чепуха какая-то! Я не возражаю: «чем бы дитя ни тешилось»... А все-таки не выйдет «русского терема» в Пиренеях, не выйдет!.. — сказал с горькой иронией Шаляпин.

— Да, так, значит, — он опять вернулся к прежней теме, — всякое искусство требует работы, огромной работы, требует впитывания его в себя и жизни в нем всеми своими потрохами. И не всякому дано во всех искусствах сделать многое и значительное. Ведь вот я, когда был юнцом, просто пел, нравилось мне это очень. Только много времени спустя, после того как взял в переделку Усатов в Тифлисе, я понял, что можно петь и петь, — но и это не все. Разве малому научился я у художников Васнецова, Серова, Поленова, Репина; у замечательного нашего историка Ключевского, который, рассказывая о прошлых веках, точно взаправду жил в них, будто пришел оттуда, чтобы побеседовать со мной о старине; у наших русских композиторов, и особенно у Рахманинова (вот дирижер — ни разу не было с ним не то что ссоры, а простой размолвки, настоящий музыкант!), да, наконец, просто у самой жизни. Одни давали мне знания, образование, другие — опыт «быстротекущих» дней... Да, музыка имеет особый запах. Она говорит языком истории, но этот язык — особый! Не понимаешь его, не суйся в музыку! А что теперь за музыканты? Разве они говорят языком музыки? Это не музыканты, а математики, какие-то гомункулусы интегралов и дифференциалов музыки! Потому и опера нынешняя ничего не говорит ни сердцу, ни чувству. А музыка — это язык чувства. Помните, у Глинки хорошо сказано: «все искусства требуют чувства и формы... Чувство зиждет — дает основную идею», — видите, чувство дает идею — здорово! А?! «Форма облекает идею в приличную подходящую ризу»... А нынешние музыканты варганят не то что ризу, а никому не ведомо что... Ну да бог с ними — их я все равно петь никогда не буду, чужие они мне...

— Очень бы мне хотелось послушать новые русские песни, если они существуют... А впрочем, народ не может не петь... Да и старых песен, которые вынырнули из глубинок, должно быть, много появилось. Ведь там, что ни говори, как ни ругайся, как я, а все-таки большевики много для народа сделали, растеребили его, разворошили, всполох всеобщий на Руси учредили, — как тут не петь?!

Он встал, прошел по комнате, напевая, потом, прервав себя, сказал:

— Ах, у Пушкина хорошо сказано, — помните:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

И стало до боли ясно, как Шаляпину хочется опять увидеть и природу, среди которой он родился, и народ, который породил его. Потом, точно стряхнув с себя какие-то мысли, Федор Иванович сердито сказал:

— А то вот тоже нынешние режиссеры оперные, говорят, в Москве замечательные постановки делают. Так ведь по тому, что я слышал, они не постановки делают, а обстановку сооружают. Вот и выходит, что они не постановщики, а обстановщики. До музыки им дела нет. Не фокус нагородить на сцене не бог весть что, а что к чему неизвестно! Вот и получается, что из оперы душу вытравливают своей обстановкой, а музыка — душа оперы — в ней отсутствует... Я не противник обстановки, я помню, сам страдал в императорских театрах, да и теперь страдаю — в здешних — от убожества и безвкусицы обстановки. Но нельзя же так, чтобы в опере все свелось к обстановке. Помню, Мейерхольд поставил «Маскарад» Лермонтова, Головин декорации написал, а то, что хотел сказать Лермонтов, я и не успел заметить, — все больше на обстановку смотрел — замечательная была обстановка! Надо было прочитать дома «Маскарад», чтобы вспомнить, о чем там речь. Но «Маскарад» еще куда ни шло, а ведь бывает и значительно хуже! В опере же при таких режиссерах-обстановщиках дело обстоит совсем плохо: я не слышу там музыки из-за обстановки. Фокусничанья обстановщиков в движениях, которых они требуют от отдельных исполнителей или от хора, не соответствуют тем движениям, которые звучат в музыке. Сердцу обстановщика любо бессмысленное украшательство, а в этом-то и гибель для оперы. В опере еще больше, чем в драме, необходимо, чтобы декорация не убивала тонкой ткани музыки и пения артистов. Понять это не всякому дано. Только проработав столько, сколько я проработал, можно это понять. А работал я за свою жизнь много, у-у-ух как много! Да и теперь работаю каждодневно и ежечасно. Ну, давайте выпьем за труд, но за труд светлый и радостный, а также разумный.

Мы чокнулись, и Федор Иванович продолжал, усмехнувшись:

— Вот, говорят, Шаляпин жаден на деньги, иногда отказывается петь безвозмездно, просто так или в пользу кого-нибудь или чего-нибудь. Да ведь поймите, господа хорошие, я безвозмездно пел несчетное количество раз, когда передо мною были люди, любые моему сердцу, и когда моя душа просила пения. А так, просто петь?!.. Да ведь мое пение — это тот же труд... Никто меня не делал — я сам себя сделал трудом, работой, а требуют, чтобы я, когда мне не хочется того, когда душа не просит, отдавал себя хотя бы и для почтенной цели — помощи ближним. Эх! Когда я был таким ближним?! Одного Усатова помню, который действительно помог мне... А тут нет — вынь да положь, давай!.. Правильно ли это? Ей-богу, нет, неправильно, лучше я уж как-нибудь иначе откуплюсь... А потом, друзья мои, когда я трудился и нес трудом наработанное в публику, меня же еще хлестали: то Шаляпин — капризен, то Шаляпин — скандалист, то Шаляпин— жмот... А вся моя скандальность только в том, что я и от себя требовал, но и другим спуску не давал. А мало я страдал, когда понимал, что судят-то меня неучи, еще хуже меня. Я вот и сейчас не все и не обо всем знаю — кино, например, не знаю. А эти, видите ли, знатоки в музыке, все в ней превзошли, все поняли!.. Трудно, ох как трудно иногда бывало, да и бывает, а когда о будущем думаешь, так и вовсе страшно становится — как все это обернется? Где-то твой «милый предел» найдешь и как-то ты будешь «почивать»?..

А бывали и такие, которые говорили: «Что, мол, ему стоит спеть? Ведь вот за кулисами мы его видели в Борисе, например. Стоит, болтает что-то, прислушиваешься — анекдотики рассказывает, а потом пришло его время, — и он уже на сцене и уж «чур, чур» — чего же проще!..» Вот таким мне всегда хотелось несколько теплых слов с поминовением родителей сказать!

Да ведь в то время, когда я анекдотики рассказываю, болтаю, в это время я сам себя проверяю, головы вы садовые. За болтовней вы не видите, что душа моя тетивой на луке натянута: анекдотик — анекдотиком, а Борис — Борисом! А оркестр-то играет, а другие-то поют, а внимания-то все это требует! Его-то и надо тоже как-то настроить и приучить не то, что в два, а в восемь глаз смотреть и в шестнадцать ушей слушать! А то выйдешь без настройки и сядешь в лужу. Нет, тут дело посложнее... Да! Анекдотики рассказываю, а так как, не хвалясь скажу, я хорошо это делаю, то и в этом случае хочу это хорошо сделать. Я наблюдаю, как отзывается мой анекдот на окружающих, но в то же время слушаю, что играет оркестр и скоро ли мой выход, а оперу я до последней нотки знаю и не перестаю себя готовить к выходу и проверять, все ли там, внутри у меня, подходяще настроено.

Вот видите, сколько дел-то, — дай бог управиться! Да и на сцене мне всему надо уделить внимание — и окружающему и себе самому: ведь я — Федор, а в то же время — Борис. Вот Федор-то и должен подсматривать, как ведет себя Борис, правильно ли? Но должен он это сделать так, чтобы публика не заметила. Подумать только, как все эти твои свойства и играть, и петь, и наблюдать должны быть в тебе упражнены, чтобы у публики был полный «захват». Ведь контролер-то все время должен работать, но тонко работать, да так тонко, чтобы я, отдаваясь полностью чувствам, не влезал куда не надо. Ох, как много и упорно мне пришлось работать, воспитывая в себе эти свойства. Помню, читал я Томмазо Сальвини, так он примерно так говорит о том, что нужно трагическому актеру: La voix, la voix et encore la voix» *.

Правильно это, голос необходим, и у меня голос был и есть, но надо еще добавить много труда, мучительного, настойчивого и постоянного. Я могу сказать, что я много трудился, работаю и теперь не покладая рук, и считаю, что как сам артист в двадцать пять лет — один, в сорок — другой, а в пятьдесят — третий, так и образ для него, будь то в опере или в драме, со временем меняется, становится более сложным и требующим дополнительной работы...

Уже давно наступили сумерки, и в комнате стало почти темно. Мы молчали.

В это время дверь порывисто открылась, и вошла вернувшаяся из города Мария Валентиновна, которая несла какие-то свертки. Как выяснилось потом, это были русские серебряные ковши для «русского терема» в Пиренеях... Она посетовала на то, что мы сидим в темноте, и зажгла свет. Я взглянул на часы: был десятый час. Надо было уходить. Мы поднялись и стали прощаться.

— Ну, что же это вы: я пришла, а вы уходите. Может быть, поужинаем вместе...

По тону Марии Валентиновны мы поняли, что на ее приглашение единственным вежливым ответом будет прощание.

И Федор Иванович, пожимая нам руки, проговорил:

* Голос, голос и еще раз голос *(франц.)*.

— Хорошо мы провели с вами вечер, очень хорошо, а главное, потолковали хорошо.

И тут же, усмехнувшись, сказал:

— Положим, толковал-то я один все время. Ну, уж простите — «старость болтлива».

Мы простились и вышли. Это была наша последняя встреча... Но для тех, кто слышал и видел Шаляпина, он остался живым. Жив он и для всех, кто понимает величие дела шаляпинского для русского искусства, дела, которое ждет своего продолжения в замечательной действительности советского театра.

Р. Н. СИМОНОВ

ШАЛЯПИНСКАЯ СТУДИЯ

Я впервые увидел Федора Ивановича Шаляпина в 1914 году, в «Хованщине». Чтобы попасть на спектакль с его участием, нужно было продежурить несколько ночей у касс Большого театра. Студенческая молодежь, курсистки, гимназисты составляли очередь, которая змеей вилась вокруг Большого театра. Простояв две ночи, мы приобретали право на покупку билетов.

Что можно сказать о впечатлении, когда в возрасте четырнадцати лет впервые видишь на подмостках театра гениального актера-певца? Величественная трагическая фигура Досифея и спустя сорок лет стоит перед моими глазами так, как будто я видел ее вчера. Я помню до глубины души захватывающий голос, звучащий то скорбно, то гневно, то проникновенно величественно в моменты религиозного экстаза. Высокая фигура старца раскольника, одетого в грубую черную рясу, казалась очень худой. На изможденном лице блестели суровые глаза фанатика. Шаляпин заставлял верить в силу воли этого подвижника веры, идущего на костер и ведущего за собой людей. Я вспоминаю «шаляпинские овации» по окончании спектакля. Это были бесконечные вызовы глубоко взволнованных зрителей, благодаривших великого артиста за художественное наслаждение. Овации длились без конца. Но мы слышали не исступленно восторженные крики назойливых «поклонниц», а проникновенно взволнованные голоса: «Шаляпин, браво!», — несущиеся с галерки Большого театра, где находилась демократическая публика, истинная ценительница высокого искусства.

Гасли огни рампы, но молодежь не расходилась. Гасли люстры — знак, что артист больше не выйдет на вызов... Тогда молодежь шла к артистическому подъезду, чтобы дождаться там выхода Шаляпина и еще раз устроить ему овацию.

Я раскрываю старую тетрадку времен 1918/19 года: мой юношеский дневник. В нем запись: «Состоялся спектакль в «Маленькой студии». Присутствовал Ф. И. Шаляпин. И странно, в «Эрмитаже» на первом моем выступлении я совершенно не волновался, а здесь меня обуяло волнение от сознания того,

что меня смотрит величайший из артистов... Мог ли я когда-нибудь мечтать об этом?»

«Маленькая студия» — это театральный драматический коллектив молодежи, в котором в этот период девятнадцатого — двадцатых годов работали О. Андровская, М. Некрасова, К. Половикова, Ирина и Лидия Шаляпины, из актеров — О. Абдулов, М. Астангов, Б. Бриллиантов, И. Ворошилов, Н. Горчаков, В. Канцель, А. Лобанов, И. Рапопорт, Р. Симонов и другие.

Председателем правления студии были жена Федора Ивановича Иола Игнатьевна Шаляпина, заместителем председателя — Минай Гаврилович Бедросов, молодой талантливый адвокат, юрисконсульт Шаляпина. Репертуар студии этих лет состоял из двух вечеров: Тургеневский («Бирюк», «Свидание», «Вечер в Сорренто») и затем — «Вечер водевилей» («Спичка между двух огней» и «Слабая струна»). Этот спектакль, где были заняты О. Андровская, Л. Шаляпина, Р. Симонов (в первом водевиле) и И. Шаляпина, Л. Шаляпина, Н. Львов и Р. Симонов (во втором), и смотрел Федор Иванович Шаляпин.

Как же чуток и деликатен был этот замечательный артист в своем отношении к театральной молодежи «Маленькой студии», которая была переименована самой жизнью в Шаляпинскую студию! Как тепло и любовно стремился Федор Иванович передать нам свой огромный опыт и понимание театрального искусства.

Федор Иванович был частым гостем в нашей студии. Он приводил и своих друзей — А. М. Горького, А. В. Луначарского — для того, чтобы поддержать студию, укрепить ее положение; с другой стороны, он хотел дать возможность молодым актерам увидеть близко замечательных людей нашей эпохи, у которых молодежь должна учиться высокому пониманию задач современного искусства.

Федор Иванович неоднократно присутствовал и на оперетте «Дядюшка», которую молодежь Шаляпинской студии сочинила для своих «капустников». Содержание ее было заимствовано из популярной тогда пьесы «Тетка Чарлея». Мне довелось играть роль лакея. Двух молодых девушек играли Ирина и Лидия Шаляпины, дядюшку — Б. Гальнбек, молодых людей — Н. Львов и П. Зябликов, горничную — Е. Райзман. Музыка спектакля была составлена из мотивов популярных в то время оперетт и модных песен. Танцы ставила И. И. Шаляпина — жена Федора Ивановича.

Мне трудно говорить о художественных достоинствах этого спектакля, но если Федор Иванович считал возможным показывать его таким своим друзьям, как А. М. Горький и А. В. Луначарский, значит, в нем было кое-что интересное и Федору Ивановичу было не стыдно демонстрировать молодежь, над которой он шефствовал.

Вспоминается третья работа студии — пьеса «Революционная свадьба» из эпохи Французской буржуазной революции 1789 года. Постановка ее была осуществлена молодой режиссурой и актерами в один месяц. Она имела у публики большой успех. Ее одобрил и Шаляпин. В течение восемнадцатого и девятнадцатого годов мне посчастливилось увидеть Шаляпина в «Борисе Годунове», «Фаусте», «Севильском цирюльнике», «Русалке». Федор Иванович предоставлял возможность присутствовать нам, молодым студийцам, на его концертах в Большом зале Консерватории, где мы сидели на приставных стульях, стоявших на самой эстраде, так как не хватало мест для желающих попасть на его концерт.

Концерты были для нас не менее важны, чем оперные спектакли. Здесь развивался наш вкус и тонкость понимания музыкальных произведений. Мы были взволнованными свидетелями внутреннего перевоплощения великого певца при исполнении каждого нового романса, арии или русской песни. До сих пор звучит в ушах «Сомнение», и я ясно вижу Шаляпина, поющего этот проникновенный романс Глинки. Почти неподвижное лицо, слегка сдвинутые брови, печально наклоненная голова, взгляд, погруженный как бы в самого себя, — сосредоточивали внимание слушателей на самой музыке, ее интонациях, рождаемых взволнованными чувствами актера. Голосу Шаляпина вторили виолончель и рояль, передавая смятение чувств, любовь, страсть, ревность, радость, грусть.

Минует печальное время,
Мы снова обнимем друг друга,
И страстно и жарко забьется воскресшее сердце,
И страстно и жарко с устами сольются уста.

В конце романса Федор Иванович делал смелое дополнение: на последних аккордах он пианиссимо пропевал фразу «О, любовь». Это было очень органично и убедительно заключало замечательное произведение Глинки. Но это мог делать, конечно, только Шаляпин, ибо его исполнение было конгениально музыке. Мы постигали всю глубину мятежных, прекрасных, глубоко возвышенных чувств. Но Шаляпин не отождествлял себя с образом, а как бы рассказывал о переживаниях, происходивших в душе героя произведения [1]. В этом сказывался огромный вкус певца, его глубокое постижение музыки. В каждом романсе Шаляпиным была найдена неповторимая форма для передачи своеобразия исполняемого произведения. Особенно запали мне в память русские песни: «Ах ты, ноченька», «Прощай, радость, жизнь моя», «Дубинушка».

«Ноченьку» Шаляпин пел так, как мог бы петь простой русский человек, находясь в одиночестве на просторах русских полей, на берегу необъятной Волги в дни весеннего половодья. Певец передал широту и богатство красок народной манеры исполнения, то прикрывая звук, доводя его до тончайшего пиано, то расширяя его до не имеющего предела в своем разливе могучего fortissimo. Зал замирал, затаив дыхание, боясь пропустить ноту, вздох великого певца. Шаляпин как бы приближал слушателей к народу, напоминал нам о красоте русской песни, рожденной на необъятных просторах нашей великой Родины.

Драматическая песня «Прощай, радость, жизнь моя» — это большой художественный образ, наполненный трагическими переживаниями. Слушая эту песню, невольно вспоминаешь биографию Шаляпина, его трудные, полные лишения детство и юность.

В заключение концерта Шаляпин часто выходил на рампу и красивым певучим голосом, напоминающим по интонации крестьянскую манеру, обращался в зрительный зал: «А теперь друзья, споем хором «Дубинушку»... Федор Иванович запевал, а зрительный зал подхватывал припев.

Эх, дубинушка, ухнем,
Эй, зеленая сама пойдет,
Подернем,
Подернем,
Да ухнем!

Стройно, величественно, с постепенным нарастанием сопровождал хор в тысячу с лишним человек русского певца, бросавшего в зрительный зал слова «Дубинушки», рождавшие у присутствующих несокрушимую веру в неодолимую силу русского человека. Согретые могучим голосом запевалы, раскрывались сердца слушателей-исполнителей. Мы вместе с Шаляпиным становились соучастниками его возвышенного творчества.

Спектакли и концерты Шаляпина были подлинными университетами для актеров и режиссеров нашего поколения. После каждого спектакля Федор Иванович оставался у нас, и тут начиналось самое замечательное, что останется в нашей памяти на всю жизнь. Мы становились зрителями, а Федор Иванович выступал перед нами в неожиданном для нас жанре драматического актера. Я никогда не забуду, как читал Шаляпин «Моцарта и Сальери». Это было изумительно и прекрасно — лучшее исполнение пушкинских стихов, которое мне довелось слушать за всю мою театральную жизнь.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма... —

размеренно произносил он первые строки, задерживаясь на слове «гамма», которое звучало как полнозвучный, протяжный аккорд.

В чтении Шаляпина была огромная музыкальность, широчайший диапазон интонаций, четкая подача мысли, филигранная дикция. Но главное достоинство было даже не в этом, а в драматическом раскрытии образов. Искрящийся, вдохновенный характер гениального композитора Моцарта представал как яркий контраст умному, трудолюбивому, но всего лишь только способному музыканту, Сальери:

Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

Зависть Сальери к Моцарту была у Шаляпина величественной в своей цельности. Сальери получался у Шаляпина подлинным трагическим характером, которого толкнуло на преступление сознание бессилия своего дарования перед гением Моцарта.

А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!..

Сальери в исполнении Шаляпина становился центральным образом. Его страсти, его судьба занимали Шаляпина в первую очередь. Глубокое психологическое содержание образа давало здесь большой простор для фантазии и мастерства актера.

Второй раз я слушал «Моцарта и Сальери» в исполнении Шаляпина уже будучи актером Вахтанговской студии, после спектакля «Принцесса Турандот». Шаляпину очень понравилась эта постановка. Он смеялся на остроты масок, горячо аплодировал актерам. По окончании спектакля, ставшего для нас особенно празд-

ничным и ответственным из-за присутствия любимого молодежью артиста, Федор Иванович сделал запись в книге почетных посетителей Вахтанговского театра: «Попал в райский сад благоуханных разнообразных цветов. Спасибо и низкий поклон».

Слушая вторично Шаляпина в «Моцарте и Сальери», я стремился разобраться в его приеме чтения стихов Пушкина. Конечно, трудно точно проанализировать через столько лет, почему чтение Шаляпиным пушкинского стиха для меня является идеальным образцом и по сегодня. Постараюсь сформулировать мою мысль. Классический стих Пушкина находил в исполнении Шаляпина классическое воплощение, и по содержанию и по форме. Совершенная актерская натура Шаляпина, весь его облик, необычайный мелодичный тембр голоса, огромный диапазон интонаций были словно созданы для стиха Пушкина. Замечательный артист тонко передавал музыкальное своеобразие пушкинского стиха, ни на мгновение не переводя его в прозу или в бытовую речь. Возвышенность пушкинской поэзии гармонически сливалась с возвышенностью всего искусства Шаляпина. Остается лишь только пожалеть, что в свое время пушкинская трагедия в исполнении Шаляпина не была записана на граммофонные пластинки. Наша театральная молодежь несомненно почерпнула бы для себя много эстетически ценного и поучительного. Но сохранилась напетая Шаляпиным пластинка «Пророк» Римского-Корсакова: она дает представление о Федоре Ивановиче не только как о певце, но позволяет понять его декламационное мастерство. Все интонации пушкинского стиха в «Пророке» прекрасно уловил композитор, но с еще большей силой раскрыл произведение поэта Шаляпин, передав через музыку Римского-Корсакова дыхание пушкинской поэзии: шаляпинская интонация в пении абсолютно совпадает с единственно возможной интонацией в произнесении стихов «Пророка».

Нам, учащимся Шаляпинской студии, посчастливилось увидеть Федора Ивановича и в амплуа драматического актера; и не только увидеть, но и быть его партнерами в сценическом этюде, который Федор Иванович разыграл с нами по нашей просьбе в студии. Сюжет этюда был заранее придуман, но текст актеры должны были сочинить сами в ходе действия. Федор Иванович играл провинциального помещика, приехавшего в столицу. Для него освобождают номер, выселив из него студентов. В отместку молодые люди решают разыграть помещика. Они помещают в газете объявление, что помещику требуется прислуга для многочисленного семейства. Сами студенты преображаются в людей различных профессий и одолевают помещика предложениями своих услуг. Для себя я придумал профессию учителя танцев. Ирина Шаляпина изображала учительницу французского языка, Лида — натурщицу. Закончив свою сцену, мы бежали в зрительный зал поглядеть на Шаляпина. Федор Иванович вел себя на сцене очень просто, находил естественные и правильные отношения с актерами, играющими роли посетителей. То, что делали мы, воспитывавшиеся в студии по системе Станиславского, безупречно выполнялось Шаляпиным, не изучавшим эту систему. Этюд подходил уже к концу, когда на сцену вышел Исай Дворищин, который стал играть назойливого посетителя, навязывавшего помещику собачку. Исай Дворищин был человеком живым, веселым, с большим чувством юмора. Войдя в образ собачника,

Дворищин повел энергичное наступление на помещика — Шаляпина. Через минуту он уже овладел инициативой на сцене и начал, как говорится на сценическом языке, «переигрывать» Шаляпина. Его настойчивость и азарт, с которыми он торговал собачку, вызывали дружный смех в зрительном зале. Чем больше веселья вносил Дворищин, тем все более терял серьезность сам помещик — Федор Иванович, которому стоило больших усилий довести этюд до конца. Я хорошо запомнил завистливые глаза Федора Ивановича, обращенные на имевшего «шумный успех» Дворищина. Они чем-то напоминали глаза, так замечательно найденные Шаляпиным в роли пушкинского Сальери.

В этом этюде до эпизода с Дворищиным Шаляпин играл ряд сцен в ярко комедийном ключе. Но комедийность у Шаляпина, как и все его искусство, была необычайно объемной. Это особенно было заметно в таком шедевре, как дон Базилио в «Севильском цирюльнике». Его дон Базилио с большим утрированным носом, со сжатыми презрительно опущенными губами, с жадным и вопросительным взглядом — указывал на самый прием, стиль и манеру создания комедийного образа, доводимого великим артистом до гротеска, до предельно возможного в сценическом искусстве преувеличения. Этот прием свойствен большой литературе — от Сервантеса до Гоголя. Своим гротесковым образам Шаляпин придавал некоторую фантастичность. Гротеск и фантастика помогали Шаляпину раскрывать существо образа дона Базилио, созданного гениями Бомарше и Россини, в котором едко высмеяны алчность, ханжество, жадность, псевдоученость и другие человеческие пороки. Ария о клевете соединяла в себе смешное и страшное, она несла воплощение самого зла.

Шаляпина в оперном театре никогда не интересовало мелко-бытовое. Его искусству свойственна огромная сила обобщения, он умел создать типический образ, объединив в нем живые черты человеческого характера и придав ему неповторимую по выразительности форму. Вот почему комедийный дон Базилио выглядел так же монументально, как и трагические образы, созданные великим артистом.

Шаляпин любил юмор и в жизни. Его рассказы на вечерах в студии о провинциальных актерах, об оперных певцах и певицах, о поклонниках, окружающих знаменитостей, искрились добродушной комедийностью, острой наблюдательностью. Последнее качество сыграло в искусстве Шаляпина значительную роль. Только глубоко проникнув в судьбы человеческие, увидев все то трагическое и смешное, что сопутствует людям на их жизненном пути, вторгаясь в жизнь, а не убегая от нее, можно подняться до тех вершин в искусстве, каких достиг Федор Иванович Шаляпин.

Внимание, уделяемое Шаляпиным нам, молодежи, глубоко трогало нас. Мне запомнился один режиссерский урок, преподанный нам великим артистом. Произошло это на репетиции пьесы «Революционная свадьба», о которой я уже говорил. Действие пьесы происходит в дни Французской революции. Молодой офицер революционной армии Марк Арон и комиссар Конвента Монталю, связанные глубокой дружбой, оказываются в замке роялистов — врагов революции. Марк Арон, полюбив молодую аристократку, дочь хозяина замка, дает возможность бежать ее жениху, совершая таким образом преступление против революции. Как изменник Марк Арон должен быть расстрелян. Его судит комиссар Монталю,

его друг... Как видно из краткого описания, эта была мелодрама, жанр, требующий от исполнителей большого вкуса и такта, чтобы в игру актеров не прокрались сентиментальность, слезливость, декламационность. Шаляпин проигрывал с нами отдельные сцены, показывая нам, как держаться на сцене, как говорить, жестикулировать. Все, что предлагал на сцене Федор Иванович было поэтично и благородно. Особенно скрупулезно занимался Федор Иванович сценой объяснения между двумя революционерами. Марка Арона играл я, Монталю — И. Рапопорт. Конечно, все, что показывал нам Шаляпин, ни я, ни Рапопорт не могли в точности воспроизвести, да дело ведь не в копировании режиссера, а в том, чтобы уловить его намерения, сделать намеченный им характер органичным для себя.

Этот урок научил нас любить пластическую сторону театрального искусства, сценическое движение, жест, точно найденную мизансцену. В одной из сцен мой герой Марк Арон произносил монолог. Я долго мучился, не зная, как держать себя в этой сцене: стоя в фас у рампы, я, опустив голову, бормотал фразы монолога себе под нос. Федор Иванович предложил мне стать в полуоборот, поднять голову и открыть глаза, чтобы зритель видел в них внутреннюю борьбу, происходившую в душе моего героя. До сих пор я, сталкиваясь с молодыми актерами, вспоминаю этот урок Федора Ивановича, оставшийся в моей памяти на всю жизнь. Часто можно наблюдать, что роль у актера не выходит потому, что отсутствуют живые человеческие глаза. Из этого педагогическо-режиссерского урока Федора Ивановича мне запомнилась также важность передачи чувств и мысли не только через глаза, но и через координацию всех движений актера, его мимики и пластики. Мы поняли, как необходимо, чтобы при выполнении сценической задачи было охвачено действием все существо актера — «от головы до пят». В подтверждение этого Федор Иванович показал наглядный пример в работе с И. Рапопортом над кульминационным моментом объяснения комиссара с Марком Ароном. В трактовке Шаляпина эта сцена приобрела необычайную динамичность и логику развития. Монталю, раздираемый противоречивыми чувствами — любви к другу и ненависти к предателю, — достигал вершины отчаяния. Нарастающие гневные ноты в голосе доходили до предела, они звучали, как раскаты грома. Когда голосовые средства были все исчерпаны, тогда органически возникала потребность сделать еще какое-то усилие, чтобы разрядить накопившуюся нервную энергию. Тогда Монталю в ярости хватал свой стек, с бешеной злостью ломал его о камень и с силой бросал на пол. Эта разрядка приводила в чувство разбушевавшегося комиссара, и тогда, неожиданно и в то же время психологически вполне закономерно, следовал душевный перелом, выражавшийся в простой, по-человечески, с любовью и нежностью к другу сказанной фразе: «Марк Арон, Марк Арон, мне жаль тебя!»

Был в нашей среде большой духовный подъем, вера в счастливое будущее молодой Советской России. Мое поколение актеров вспоминает эти годы как счастливую, романтическую пору служения советскому театру в общении с такими замечательными художниками, как Шаляпин, Станиславский, Вахтангов. Мы вспоминаем эту пору, как период смелых поисков нового в сочетании с усвоением замечательного опыта старого, но вечно молодого искусства наших учителей. Эта дружба старшего и молодого поколения актеров была примером вечной преемственности традиций русского сценического искусства.

Сейчас уже мы стали старшим поколением, и к нам перешла ответственная задача учить сценическому искусству нашу советскую молодежь. Мы должны так же трепетно и взволнованно передавать ей свое знание искусства, как передавали его нам Шаляпин, Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов. Мы должны не только учить молодых артистов, но и воспитывать их, как воспитывали нас наши учителя, примером своего безупречного артистического вкуса, простотой, сердечностью.

Как-то, расхрабрившись, я попросил Ирину Федоровну устроить мне беседу с Федором Ивановичем. Такая возможность тут же была мне предоставлена. С большим волнением я подходил к шаляпинскому особняку на Новинском бульваре.

Я был принят Федором Ивановичем в комнате на антресолях. Она была такая низкая, что, когда Федор Иванович вставал, казалось, потолок лежит на его плечах. В комнате было много книг. На стенах развешаны портреты с автографами Толстого, Чехова, Горького, рисунки Врубеля, Коровина, Головина и других художников, с кем был связан творческой дружбой Федор Иванович. После приветствий я задал Шаляпину вопрос, который молодые актеры обычно всегда задают своим любимым артистам, которым стремятся подражать.

— Федор Иванович, — спросил я, — как вы работаете над ролью?

Шаляпин широким жестом показал на книги. В самом деле, сколько им было прочитано книг, проведено бесед с историками, художниками, писателями, старшими актерами! Незадолго перед этим я впервые увидел шаляпинского Бориса Годунова. Восторженная взволнованность жила в моем сердце много дней после спектакля, в котором гений Шаляпина достиг своей вершины. Бурная сцена с Шуйским, где мы постигаем трагедию Бориса, смятение чувств царя-детоубийцы; смерть Бориса, когда, собрав последние силы, величественно и страшно произносил Борис — Шаляпин: «Я царь еще». Как же достигал артист этого грандиозного трагического искусства — вот был вопрос, бесконечно волновавший меня, и с ним я обратился к Федору Ивановичу. Ответ его я помню точно.

— Голубчик мой, когда я играю Бориса Годунова, помимо желания каждый раз до конца увлечься своей ролью, а основа увлечения — музыка и сценическое действие, — я в то же время всегда проверяю себя. Если я сажусь на трон, то мне важно, как лежит моя рука на локотнике кресла, как располагается не только кисть руки, но даже мизинец. Перед началом акта я выхожу на сцену, чтобы проверить, как стоит трон на сцене, и ставлю его в точно необходимом для меня ракурсе. От неверной постановки трона может пропасть вся выразительность мизансцен, скульптурность фигуры и жеста, мимика лица. Я гримирую не только лицо, но и руки для каждой роли по-новому.

И действительно, когда мне однажды пришлось увидеть, как после спектакля Шаляпин снимает грим, у меня было такое ощущение, будто безжалостно смывается замечательная картина, так высокохудожественно были созданы все его гримы.

Беседы с Шаляпиным, отвечавшие во многом тому, что в дальнейшем я узнал у Станиславского и Вахтангова, были для меня откровением, определившим мои устремления в режиссерской и актерской деятельности. Переживание и представление должны идти рука об руку, обогащая наше искусство, а не вносить раскол, приводящий к делению на актеров переживания и актеров представления.

Я вышел из дома Шаляпина. Это был летний полдень в Москве двадцать первого года. На Новинском бульваре с вековыми кленами играли дети... По боковым улицам тряслись пролетки московских извозчиков, громыхали трамваи. Хорошее, большое чувство росло во мне: глубокая признательность великому артисту, оставившему глубокий след в сознании молодого актера, благословившему его на дальнейшую творческую жизнь.

Н. К. ЧЕРКАСОВ

«БОРИС ГОДУНОВ» В ПЕТРОГРАДЕ

Каждый из нас, советских актеров, подходил к театру своим путем. Мне довелось вступить на этот путь в первые годы Октября, когда революция открыла народу широкий доступ к искусству. И так как к тому времени мои юношеские интересы более всего проявились в области музыки, то путь к профессии актера начался для меня на сцене музыкального театра...

В девятнадцатом-двадцатом годах был уже довольно ощутимый голод. Хлеб в мизерных порциях выдавался по карточкам, но зато духовную пищу мы получали ежедневно с избытком. И самым большим наслаждением были дни спектаклей с Шаляпиным. За три года я не пропустил ни одного и, принимая в них скромное участие, впитывал в себя потрясающие по силе художественного воздействия сцены, творимые гениальным артистом и певцом. По нескольку раз я видел Шаляпина в ролях Мельника, Фарлафа, дона Базилио, Досифея, Олоферна, Грозного, Еремки, Галицкого, Дон Кихота, Варлаама, Сальери, Мефистофеля. И, наконец, Бориса Годунова. Не менее сорока пяти — пятидесяти спектаклей «Бориса» с участием Шаляпина я наблюдал с разных точек: из зрительного зала, стоя на сцене, из-за кулис, в щелочку между декорациями, с колосников сцены, из артистической ложи и из регуляторской будки.

Совершенно очевидно, что такое количество спектаклей, просмотренных в течение трех лет, позволило мне так подробно запомнить их, как будто это было вчера. Бесконечно любя музыку и считая ее высшим творческим откровением, мы с Е. А. Мравинским [1] выработали собственное мерило в определении музыкального произведения: мы считали, что если в момент его прослушивания проходят мурашки по всему телу, то это произведение выдающееся, а если нет, то — посредственное. Оперу Мусоргского «Борис Годунов» мы считали гениальной по своей простоте и величию, по своей народности и трагичности. Пушкинский стих «Бориса Годунова» сам по себе великолепен, а в соединении с музыкой Мусоргского, да еще в глубоко трагическом исполнении Шаляпина, представлял собой неповторимый шедевр русского оперного искусства.

В любом большом театре, в каждом спектакле есть своя, специфическая, своеобразная атмосфера. Каждый спектакль имеет свой аромат и даже запах, который складывается из запахов красок, клея, пудры, грима, духов, старых бархатных костюмов, меха, нафталина, бутафории, холста, дерева и т. д.

Можно было войти за кулисы с закрытыми глазами и угадать, что сегодня идет: балет «Спящая красавица» или опера «Пиковая дама», «Корсар» или «Хованщина». Свой аромат и свою атмосферу имел и спектакль «Борис Годунов». Этот аромат мне запомнился, еще когда я в первый раз попал за кулисы Мариинского театра, и сопровождал с тех пор мои ощущения в течение пятидесяти спектаклей, в которых я принимал участие. Уже утром, просыпаясь с сознанием того, что сегодня вечером будет «Борис Годунов» и ты будешь стоять на сцене рядом с Шаляпиным и вместе со всеми присутствующими погружаться в мир высочайшего музыкального откровения, создавалось какое-то особое, строгое и торжественное состояние, которое сопровождало тебя весь день. Хотелось быть в театре задолго до начала спектакля, спокойно и не торопясь подготовиться к нему. Вот почему шаг становился бодрым, веселым, вот почему лица всех встречных на тротуарах тоже казались тебе веселыми, счастливыми и радостными. Быстро перебежав Ново-Египетский мост через Фонтанку, я сворачивал на Крюков канал, в зеркальной глади которого отражалась колокольня Николаевского собора, а чуть дальше и здание Мариинского театра.

Войдя со служебного подъезда, я быстро опускался на несколько ступеней вниз, к оркестровой яме, затем так же быстро поднимался по лестнице до уровня сцены, сворачивал на сцену, где рабочие уже устанавливали декорации, и, перепрыгивая через две ступеньки, бежал на четвертый этаж, где находились артистические комнаты статистов и мимистов. Там уже были развешаны костюмы бояр, рынд, стрельцов, польские костюмы, народные костюмы, зипуны, онучи, лапти, костюмы слуг, юродивых и т. д. Мое первое «выступление» в «Борисе Годунове» было в роли одного из бояр, шествующих за Шаляпиным из Успенского собора. Позже мне и Е. А. Мравинскому поручались роли приставов, они считались ответственными, так как действовали в прологе, в первой картине и в корчме на литовской границе. Быстро переодевшись в красный суконный кафтан, в сафьяновые коричневые русские сапоги, красную рубашку, мы подбегали к зеркалу, для того чтобы наклеить себе такой нос, чтобы тебя не узнали даже близкие товарищи, после чего быстро спускались на второй этаж, в длинную и узкую гримерную, где гримеры Д. А. Сергеев и П. П. Ульянов начинали разрисовывать на наших лицах брови, морщины, приклеивали бороды, усы, надевали парики. Проходя по гримерной, гример П. А. Леонтьев кричал своим коллегам: «Так я пошел к Федору Ивановичу!» — и эта реплика подчеркивала торжественность спектакля. С особым благоговением и вниманием относились мы к процедурам гримирования, считая, что наш хороший грим обеспечит успех спектаклю и что мы являемся если не главными, то весьма важными персонажами спектакля. По всем лестницам с мужской и женской половины потоком спускались на сцену артисты хора, статисты, мимисты, тут можно было увидеть крестьян, старух, стариков, нищих, монахов, стрельцов, бояр, юродивых. Все они устремлялись на сцену, для того чтобы занять свои места в уже установленной декорации двора Новодевичьего монастыря. По сцене сновали с последними приготовлениями работники постановочной части, плотники, осветители, отдавал свои распоряжения неизменный спутник и хозяин сцены всех шаляпинских спектаклей — широкоскулый, приземистый Исай Григорьевич Дворищин. Режиссер М. С. Циммерман, похлопывая в ладоши, поторапливал артистов хора. Г. А. Казаченко — главный хор-

мейстер, — стоя в кулисе на большом табурете, пристраивался поудобнее к дырочке, сделанной в ней, для того чтобы яснее видеть дирижера и передать его темп стоящим за кулисами артистам хора, певшим песню калик перехожих. А за закрытым занавесом был уже слышен шум и говор зрителей и звуки настройки музыкальных инструментов в оркестре. Весь этот звуковой фон заставлял еще сильнее биться сердце; через несколько минут — начало спектакля. Вот в зрительном зале уже воцаряется тишина. Помощник режиссера, смотрящий через специальное отверстие в занавесе в зрительный зал, поднял руку, давая сигнал, что спектакль начался...

В оркестре возникает заунывная, скорбная русская народная тема. Мы идем в кулису готовиться к выходу. Тема скорбной песни начинает расширяться, наконец вступает весь оркестр и она звучит мощно и надрывно. Поднимается занавес. Через несколько секунд выходим на сцену вслед за главным приставом — артистом Григоровичем, занимаем свои места. «Ну что ж вы? Что ж вы идолами стали? Живо — на колени!» — приказывает пристав. Народ становится на колени, начинает петь так же надрывно и заунывно: «На кого ты нас покидаешь, отец наш?» Мы ходим по авансцене, мрачно поглядываем на народ, кое-где поднимаем и грозим плетьми, одновременно любуемся глубоко народным музыкальным письмом Мусоргского, а сердце бьется, предвкушая встречу с Борисом — Шаляпиным в следующей картине. Вот уже поет неповторимую по своему колориту, плавную, минорную арию думный дьяк Щелкалов — В. П. Грохольский. «Печаль на Руси, печаль безысходная. Православные! — льется фортиссимо красивый голос артиста. — Стонет земля в злом бесправии». Постепенно ария затихает. Она уже звучит пианиссимо и заканчивается светлым мажорным разрешением. После небольшой паузы за кулисами чуть слышно возникает хор калик перехожих, поначалу слышны только женские голоса, затем к ним прибавляются тенора, и первые ряды молящихся входят через «монастырские ворота» на сцену. К хору во всю мощь присоединяются басы: «Облекайтесь в ризы светлые, поднимайте иконы Владычицы» — народ проходит через ворота и устремляется в монастырь. Постепенно пение замирает. Его отголосок переходит в оркестр. Медленно опускается занавес. На сцене начинается скорая перемена. Молниеносно, как от внезапного землетрясения, начинают качаться все декорации. Монастырь падает за кулису, ворота поднимаются к «небу». Из-за кулис появляются новые декорации, а сверху быстро опускается Успенский собор. Уже умудренный опытом поведения на сцене во время скорой перемены, подхожу к закрытому занавесу, стою у него, чтобы не мешать плотникам и рабочим сцены. В оркестре уже начинает звучать знаменитый торжественный колокольный звон, наконец все установлено, сцена заливается ярким светом, большие толпы хора, статистов, мимистов устремляются из-за кулис, занимают свои места у Успенского собора, вдоль прохода становятся стрельцы, нам же, приставам, надлежит быть на авансцене. Остаются последние такты звона колоколов в оркестре, быстро поднимается занавес, и одновременно вступает настоящий колокольный звон со сцены. Колышется толпа, мы, пристава, соблюдаем порядок, ходим вдоль проходов, грозим плетками. Какое большое наслаждение доставляла нам эта задача и возможность свободно и вольно прохаживаться по сцене в такой торжественный момент спектакля. Колокольный звон в оркестре и на сцене обрывается. На паперти Успенского

собора появляется князь Василий Иванович Шуйский — шустрый, с острой бородкой, в приглаженном на прямой пробор паричке, — блистательно исполняемый артистом А. М. Кабановым. «Да здравствует царь Борис Феодорович!» «Славьте!» — приказывает он. Народ славит нового царя: «Уж как на Руси царю Борису, слава! Живи и здравствуй, царь наш батюшка». Из собора начинается торжественное шествие. Бояре, выходя на паперть, восклицают: «Да здравствует царь Борис Феодорович!» «Да здравствует!» — отвечает хор. «Слава!» — поют женские голоса. «Слава!» — вторят им мужские. Из собора появляются рынды в белоснежных костюмах с золотыми алебардами-топориками на плечах. Вслед за ними торжественно и величаво выходит царь Борис — Шаляпин, поддерживаемый с правой стороны Шуйским, с левой — ближним боярином. Мощная слава и колокольный звон обрываются. Это был незабываемый по своей торжественности выход на сцену. Перед нами стояла мужественная, величественная фигура русского царя в тронном парчовом костюме, усеянном жемчугом и драгоценными камнями, в бармах, с посохом в руках. Из-под шапки Мономаха виднелись иссиня-черные волосы. На красивом, немного смуглом и румяном лице была черная подвитая бородка. Тонкие черные усы легко обрамляли красивый пухлый рот. Когда аплодисменты начинали стихать и дирижер Э. А. Купер, поднимая свою палочку, давал сигнал оркестру, Шаляпин, плавно поднимая правую руку, прикладывал ее к груди и, слегка приподняв голову и глаза к небу, начинал мягко, проникновенно, как бы про себя, свою арию:

Скорбит душа! Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием сковал мне сердце...

Сцена и зал театра заполнялись красивым, неповторимым бархатным голосом, с едва заметным, присущим только ему внутренним трепетным клокотанием, которое становилось все шире и шире. Удивительное умение пользоваться словом с каким-то необыкновенным произнесением гласных делало каждую фразу выпуклой, рельефной и сразу же точно определяло ее образ.

О праведник! о мой отец державный... —

продолжал Борис, приподняв руку к небесам, с мольбой обращаясь к богу.

Воззри с небес на слезы верных слуг...

Искренне он просит всевышнего дать ему силы, и мужество, и мудрость для честного, верного и священного служения своему народу:

И ниспошли ты мне священное на власть благословенье...

И опять с внутренним трепетным клокотаньем, все шире и шире раскрывая звук:

Да буду благ и праведен, как ты,
Да в славе правлю мой народ... —

опять прикладывает он руку к груди. На длинных пальцах сверкают драгоценные перстни и кольца. В зрительном зале и на сцене все слушают, как завороженные, боясь вздохнуть, чтобы не нарушить торжественной атмосферы, созданной

на сцене Шаляпиным. Заканчиваются обращение и молитвы к богу. Оборачиваясь налево, к Архангельскому собору, и осеняя себя крестным знамением со словами:

Теперь поклонимся почиющим властителям Руси... —

он делает несколько шагов к собору, потом, оборачиваясь и широко оглядывая всю площадь, весь народ, торжественно и властно приказывает:

А там сзывать народ на пир...

Уже громко и раскатисто звучит его голос —

Всех, от бояр до нищего слепца...

Трепетный клокот в голосе становится все шире и мощнее —

Всем вольный вход...

Еще шире и длиннее протягивая ударные гласные и, наконец, заливая всю сцену и зрительный зал мощным, повелительным открытым тембром и делая удар на каждую гласную, и особо подчеркивая согласное «р» в последнем слове, раскатисто заканчивал —

Все гости дорогие...

В зрительном зале возникал мощный гул овации, который сразу же покрывался колокольным звоном на сцене, в оркестре и мощным «Слава!» в хоре. Борис в сопровождении бояр входит в Архангельский собор. Народ устремляется за ним. Нам, приставам, приходится сдерживать их натиск. На сцене начинается точно организованное «столпотворение». В первой кулисе стоит И. Г. Дворищин. Он усиленно жестикулирует, пытается что-то крикнуть, но ничего не слышно: хор продолжает «Славу» и «Многая лета» под фортиссимо оркестра и колокольный звон. Наконец нам, приставам, «удается» оттеснить толпу от собора, и из него появляется Борис, за ним бояре, осыпающие его золотыми монетами. Они, как золотой дождь, блестят при свете прожекторов. Народ бросается подбирать деньги. Начинается форменная свалка. Мы уже не в силах навести порядок. «Слава! слава!» — гремит под звон колоколов и еще раз мощное «Слава!». Быстро идет занавес. Все остаются на своих местах, поднимается занавес. На сцене застывает живая картина: Шаляпин делает два шага к зрительному залу, подымает голову и, откидывая в сторону правую руку, плавно поворачиваясь, оглядывает зрителей на галерке слева направо и обратно справа налево, опускает голову и переводит взор на ложи и партер, прикладывает руку к груди и медленно наклоняется. Так занавес поднимается несколько раз, и так же пластично и скульптурно, в царском костюме, в бармах, в «шапке Мономаха» стоял величественный человек и мягко кланялся. Перед закрытым занавесом, после первой картины, на поклоны Шаляпин уже не выходил.

В антракте, возбужденный, я бежал в гримерную, чтобы поправить грим, и сразу же возвращался на сцену для того, чтобы не пропустить случая увидеть Шаляпина возле его артистической комнаты, посмотреть, как идет подготовка к следующему действию. Предстоит огромное удовольствие прослушать, стоя в кулисе, сцену у Пимена, а затем приготовиться к выполнению «ответственной роли» Алехи в корчме.

Вот уже прослушана строгая, благородная ария Пимена (Н. П. Молчанов), его диалог с Самозванцем (К. И. Пиотровский), вот уже отзвучала в корчме озорная песня Варлаама «Как во городе было во Казани» и благополучно прошла последующая сцена, где я на вопрос: «Алеха, при тебе указ?» — откинул полу своего кафтана и вынул из сапога царев указ, а в финале благополучно выскочил в окно, преследуя Григория.

Начинается второй антракт. Первой заботой было занять место или в кулисе, или в артистической ложе, до отказа набитой. Иногда меня впускали к себе осветители в регуляторскую будку, стоящую рядом с суфлерской, откуда можно было видеть всю сцену, а при приближении к ней исполнителей ролей — крупным планом и подробно рассмотреть разрисованные боярские сапоги и подолы кафтанов. Счастливый и благодарный за такое превосходное место, я занимал его задолго до поднятия занавеса, ожидая с глубоким трепетом и волнением «Сцену в кремлевском тереме».

Уже прозвучал горестный дуэт Ксении и мамки, весело идет игра Федора в хлест, глаз любуется превосходной декорацией А. Я. Головина. Федор и мамка, приплясывая, поют: «Отец Лука съел корову да быка, семьсот поросят, одни ножки висят, хлест!» Входит Борис. Мамка с испуга падает на пол. «Чего? Аль лютый зверь наседку всполохнул», — сурово бросает свою шутку Борис. Он одет в черный, расшитый серебряным узором шелковый кафтан с высоким воротником на малиновой подкладке. Под кафтаном — белая шелковая рубашка, подпоясанная широким шелковым поясом. На ногах темно-коричневые с загнутыми вверх носами сафьяновые сапоги на высоких каблуках.

Прошло пять лет со дня его коронования на царство. На лице появились глубокие морщины. Яркая седина, оттеняющая бороду и слегка растрепанные волосы, говорит о тяжести, лежащей на его душе. С большой нежностью проводит он сцену с Ксенией, затем с Федором у географической карты. Когда в музыке возникала мощная тема Руси, он начинал торжественно и восторженно:

Как с облаков, единым взором
Ты можешь обозреть все царство:
Границы, реки, грады...

Сцена и зал заполнялись мощным широким звуком неповторимого голоса, и образы четко произнесенных слов глубоко западали в сознание и души слушателей.

Учись, Феодор...

И затем, как бы в раздумье, с едва уловимой тревогой, произносил:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Тебе все это царство достанется.
Учись, дитя...

Вот уже Борис один. Начинается речитатив и ария:

Достиг я высшей власти...

Как бы подводя итог, вдумчиво, рассудительно и спокойно начинает Борис свою мысль вслух:

Шестой уж год я царствую спокойно...

И сразу, переходя на форте, вырывается как стон —

Но счастья нет моей измученной душе...

После этой фразы в оркестре постепенно начинается тревожное нагнетание атмосферы трагического монолога:

Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной.
Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенья,
Ни клики толпы меня не веселят... —

мужественно сознается Борис. Он в изнеможении, тяжело опускается в кресло. В музыке начинает звучать нежная тема Ксении. Борис — Шаляпин как бы по-детски жалуется на судьбу дочери, вкладывая в свой голос большую ласку и любовь:

В семье своей я мнил найти отраду,
Готовил дочери веселый брачный пир,
Моей царевне, голубке чистой...

Затем резко встает, и опять фортиссимо гремит его голос:

Как буря, смерть уносит жениха...

В оркестре начинает появляться основная тема арии, тема, несущая в себе трагические переживания человека, свершившего преступление:

Тяжка десница грозного судьи,
Ужасен приговор душе преступной...

Эта тема назойливо повторяется, точно снова и снова ударяет по больному месту. И фразы, глуховато пропетые Шаляпиным:

Какой-то трепет тайный. Все ждешь чего-то... —

наводили на меня непреодолимую грусть и тоску. И у меня всегда замирало сердце, когда он словно оправдывался:

Молитвой теплой к угодникам божьим
Я мнил заглушить души страданья...

С протянутыми в мольбе руками Борис переходил к авансцене.

А там донос бояр крамольных... —

фортиссимо, особо подчеркивая согласные, продолжал он и, останавливаясь, протяжно рыдая, пел, удлиняя произнесение ударных гласных:

Голодная, бедная стонет Русь...

А основная тема в оркестре продолжала бить по тому же месту:

Клянут на площадях имя Бориса... —

и зрителям становилось жутко, тревожно в ожидании чего-то еще более трагического.

Борису мерещится окровавленное дитя. Коротко, четко выговаривая: «Очи пылают, стиснув ручонки, просит пощады», — Борис как бы видит все, о чем говорит, и, разводя руки в стороны, словно от искреннего удивления, глухим голосом, с отчаянием, после слов «просит пощады»... продолжал, как бы давая ответ: «И не было пощады»... С какой-то зловещей безжалостной интонацией он напоминал себе все подробности убийства:

Страшная рана зияет! Слышится крик его предсмертный...

И на каждом спектакле, слушая эту сцену, у меня всегда было какое-то мускульное напряжение, ногти впивались в ладони и самому себе хотелось сделать больно. Когда Борис в изнеможении падал на скамью и неподвижно лежал с наклоненной головой и опустившейся до полу рукой, зрители вздыхали с облегчением. Но события не заставляют ждать. Появляется ближний боярин, он докладывает о приходе Шуйского и заодно сообщает о заговоре и о приезде гонца из Кракова. «Гонца схватить», — гневно приказывает Борис. И это было так произнесено, что я всегда видел этого гонца и видел, как его в темноте хватают стрельцы. Вошедший Шуйский сообщает еще более страшную весть: «В Литве явился самозванец!» Страшный удар. На секунду Борис теряет самообладание, затем, вставая, глухо спрашивает: «Чьим же именем на нас он ополчиться вздумал?» Какие нечеловеческие силы надо было иметь, чтобы принять новую страшную беду, да еще начать защищаться от нее. «Взять меры сей же час! Чтоб от Литвы Русь оградилась заставами, чтоб ни одна душа не перешла за эту грань! Ступай!» — коротко приказывает он. Вдруг на лице Бориса промелькнула циничная улыбка. «Нет, постой, постой, Шуйский», — тихо продолжает он. Заложив руки за спину, вытянув из-за стоячего воротника шею, вперед бородой, медленно и плавно подходя к Шуйскому, впиваясь в него глазами, он вкрадчиво произносит, скандируя:

Слыхал ли ты когда-нибудь,
Чтоб дети мертвые из гроба выходили...
Допрашивать царей... царей законных,
Избранных всенародно, увенчанных великим патриархом?..

Наклоняясь к самому лицу Шуйского, он вдруг разражался хохотом, от которого веяло ужасом. У меня начинался озноб.

«Что? смешно? — вкрадчиво спрашивал он. — Что ж не смеешься?» — И, не в силах продолжать больше в том же тоне, умоляет сказать правду:

Василий Иваныч, крестом тебя и богом
Заклинаю, по совести всю правду мне скажи...

И в оркестре вновь звучит основной оборот главной темы арии: «Достиг я высшей власти». Широкими шагами, как затравленный зверь, ходит Борис по сцене. Со словами: «Но если ты хитришь, клянусь тебе...» — он хватал Шуйского за шиворот сильными руками, тряс его тщедушное тело и на фразе: «Что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется» — швырял его на пол, коротко приказывая: «Ответа жду».

Выполняя приказ царя, Шуйский начинал елейным голосом свой страшный рассказ, нарочито подчеркивая подробности виденной картины.

Но детский лик царевича был светел, чист и ясен...

Борис стоит спиной к зрительному залу, но всем понятно, как нестерпимо тяжко ему от таких слов. Его тело содрогается, он поднимает кверху голову, оборачивается, и мы видим искаженное мукой лицо с закрытыми глазами.

Казалося, в своей он колыбельке спокойно спит, —

продолжал елейный голос Шуйского. Борису становилось уже невыносимо слушать дальше, и после фразы Шуйского: «Сложивши ручки и правой крепко сжав игрушку детскую», — он кричит: «Довольно!» — Шуйский, оглядываясь, быстро исчезает. Борис тяжело опускается на скамью. На сцене темнеет. Из окошка льется лунный свет, отпечатывая светлый голубой блик на полу. Борис расстегивает ворот шелковой рубашки. Вздыхает.

Уф, тяжело! дай дух переведу...

Тупо, глухо и монотонно, как поступь неизбежности, бьют куранты.

Если автор оперы рекомендует исполнителю роли Бориса проговаривать коротким говорком лишь только слова «Чур, чур, дитя!»... а остальное выпевать, то Шаляпин здесь под глухой монотонный бой курантов начинал так же размеренно и монотонно, от чего становилось невыносимо жутко, жалобно скандировать, нарочито подчеркивая каждое слово:

Ежели
в тебе
пятно
единое...
единое
случайно
завелося...

И дальше все увесистее и тяжелее, акцентируя ударные гласные:

Душа сгорит,
нальется сердце ядом,
И тяжко,
тяжко станет...

А куранты продолжают свой бой, как бы вырастая в своем размеренном равнодушии до набатного грома. Хватаясь за голову, впиваясь пальцами в растрепанные волосы, ритмично покачиваясь на коленях из стороны в сторону под пронзительно-сверлящее тремоло флейт, Шаляпин продолжал восклицать:

Что молотом стучит в ушах упреком и проклятьем, —

затем хватался за горло и почти выкрикивал:

И душит что-то... И голова кружится...
И мальчики, да, мальчики кровавые в глазах...

с сильным ударением на последних словах. В оркестре начинает пианиссимо возникать тревожное тремоло. Борис стремительно вскакивает, будто увидев что-то перед собой, судорожно хватается за скатерть, срывает ее, опрокидывая стол, указывает в угол и срывающимся полушепотом спрашивает:

Что это там? Там... В углу...

Начинается галлюцинация. В музыке опять возникают короткие мерцания неотвратимо и стихийно надвигающегося на Бориса кошмара. Так же проговаривая, а в некоторых словах умышленно выделяя гласные:

Колышется, растет, близится... дрожит и стонет...

Борис грузно падает на колени и жалобным говорком почти причитает:

Чур, чур! Не я... не я твой лиходей... —

отступая ползком от призрака и забиваясь в угол под иконы. Истерзанный и растрепанный, он сидит на полу в асимметричной позе, с вытянутой вперед левой ногой, и из последних сил защищаясь от страшного видения, приговаривая:

Не я, не я — воля народа. Чур, дитя... —

хватает табурет, покрытый разрисованным чехлом, и с размаху кидает его в угол. В оркестре громовыми и резкими ударами заканчивалась тема, страшная, назойливая тема галлюцинации.

Призрак исчез — надолго ли?..

Тяжело дыша, медленно приподнимаясь на коленях, Шаляпин, осеняя непослушной рукой себя крестным знамением и как ребенок, просыпающийся от кошмарного сна, тихо, едва слышно вздыхая, протяжно запел:

Господи! Ты не хочешь смерти грешника,
Помилуй душу преступного царя Бориса...

Медленно-медленно шел занавес, наступала большая, мертвая пауза... после которой начинался гул рукоплесканий в зрительном зале. Потрясенный, я шел за кулисы, и останавливаясь на сцене, видел, каким усталым и опустошенным проходил Шаляпин на авансцену для поклона публике. Со сцены молча расходились бояре, поляки, селяне, юродивые — все, которые, стоя за кулисами, слушали Шаляпина. А аплодисменты вновь доносились из-за закрытого занавеса, и слышался голос Дворищина: «Федор Иванович, на поклон! Народ требует. Ничего не могу сделать! Прошу, Федор Иванович!» Я поднимался на четвертый этаж, для того чтобы быстро переодеться в польский костюм; нам, мимистам, поручался в этом спектакле полонез в польском акте. А снизу продолжали доноситься аплодисменты публики, вызывавшей Шаляпина...

Вот уже кончилась «Сцена у фонтана», отгремела могучая сцена «Под Кромами»: «Расходилась, разгулялась сила молодецкая» [2]. Замолкло эхо марша Самозванца, отзвучала и потухла жалобная, ноющая песня Юродивого, уже разгримированный спускаюсь вниз, задерживаюсь в коридоре у комнаты Шаляпина — дверь приоткрыта, и видно, как он, сидя у зеркала, подправляя грим, мирно беседует с гримером Леонтьевым. Не могу оторвать своего взгляда от этого необыкновенного человека, доставляющего всем нам столько творческого наслаждения.

На сцене ярко освещенная, блистательно придуманная А. Я. Головиным декорация Грановитой палаты. Идет заседание боярской думы. Бояре стоят вокруг Шуйского, рассказывающего о припадке Бориса. В музыке появляется уже знакомое мерцание, сопровождающее галлюцинацию... «Призрак его бессильно отгоняя, «чур, чур», — шептал», — пытался имитировать Бориса, Шуйский, и вдруг, неожиданно для всех, в глубине сцены слева раздается настоящий крик:

«Чур, чур, дитя!» — Бояре расступаются, и мы видим Бориса, одетого в тронный костюм и бармы, но без шапки Мономаха, спиной отступающего из двери и отгоняющего от себя призрак короткими, как бы механическими движениями рук. «Господи! С нами крестная сила!» — шепчут бояре. А Борис, продолжая отступать и уже бессильно отмахиваясь от наважденья, кричит: «Чур, чур, дитя!». Он находится уже на середине сцены и, оборачиваясь, не замечая никого, проговаривает текст, четко восклицая: «Кто говорит — убийца? Убийцы нет! Жив, жив малютка!.. А Шуйского за лживую присягу — четвертовать»... — громогласно приказывает царь и застывает без движения. Шуйский, тихонько подойдя к Борису, своим елейным голоском поет: «Благодать господня над тобой». Борис прислушивается, восклицает «А?!», озирается, всматривается в лица бояр, начинает понемногу приходить в себя, проводит левой рукой по своим растрепанным волосам. Лицо бледное, испещрено глубокими морщинами. Его правая рука судорожно держится за цепочку креста, висящего на груди. Вот он уже начинает понимать, что находится в Грановитой палате, что вокруг него бояре. Его голова поворачивается влево, он видит свой трон, тяжелой походкой подходит к нему и на возникающей в музыке теме, как бы повторяющей сцену с Федором: «Когда-нибудь, и скоро, может быть»... — начинает медленно, тихо петь: «Я созвал вас, бояре, на вашу мудрость полагаюсь»...

Вот уже перед ним неведомый смиренный старец, беседа с которым... «быть может, успокоит тревогу тайную измученной души»... Пимен начинает свой рассказ в простых, строгих, лучезарных музыкальных красках: «Однажды, в вечерний час, пришел ко мне пастух, уже маститый старец, и тайну мне чудесную поведал»...

Спокойно слушает Борис старца, слегка наклонив голову. Взгляд его ничего не говорит, он отдыхает от страшного припадка и находится как бы в прострации. Наслаждаясь красивой и благородной арией Пимена, глаза зрителей все же не отрываются от Бориса — как он будет воспринимать рассказ? Что с ним произойдет? Как он будет реагировать?

На словах Пимена: «Знай, дедушка, Димитрий я, царевич...» — по бледному лицу Бориса пробегает искаженная улыбка и сразу же исчезает. Он сидит как бы прикованный к трону, но видно, как руки впиваются в поручни, а левая нога резко отодвинулась влево и из-под длинного парчового костюма стал виден желтый царский сапог, усеянный жемчугом. В этой позе Борис застывает. Дальше его видеть почти нестерпимо. Он тяжело дышит, его левая рука пытается оттянуть от шеи ворот тяжелой одежды. Вот сейчас он сбросит с себя бармы. На словах Пимена:

> Так хорошо вдруг стало, и слезы полились,
> Обильно, тихо полились... —

он резко, всем телом откидывается в кресле, лицо искажается страшной, невыносимой мукой. И на светлом мажорном разрешении музыки, на словах Пимена: «И я увидел божий свет, и внука, и могилку»... — Борис вскакивает во весь рост и, подняв кверху правую руку, судорожно сжимая левой горло, с отчаянием останавливает Пимена, неистово крича: «Ой, душно, душно, свету»... Он метнулся к середине сцены и упал. Его подхватили бояре. «Царевича скорей... схиму!» —

коротко и безвольно приказывает он. В музыке возникает тема, торжественно звучавшая в сцене у карты России, — «как с облаков, единым взором»... Здесь же в ней слышится что-то тревожное, словно предвестие беды. Меня в этом месте опять одолевала бесконечная грусть и тоска, и с какой-то болью и истомой замирало сердце. На сцену вбегает Федор. Полулежа в кресле, Борис широким жестом правой руки обнимает и прижимает к себе любимого сына. В той же тональности и в том же музыкальном рисунке из сцены второго акта — «Когда-нибудь, и скоро, может быть» — начинает прощание. «Умираю... Прощай, мой сын: сейчас ты царствовать начнешь»... — проникновенно, негромко пел он. Затем, отворачивая голову от Федора, сурово продолжал: «Не спрашивай, каким путем я царство приобрел. Тебе не нужно знать!» — и, сильнее прижимая к груди Федора, мужественно продолжал: «Ты царствовать по праву будешь, как мой наследник, как сын мой перворodный»... И в этом слышалась гордость за сына, уверенность в счастливом будущем его царствования на Руси. В оркестре звучат уже знакомые темы, которые возвращают нас во второй акт оперы: «Сестру свою, царевну, сбереги, мой сын»... и т. д. Глядя здесь на Бориса — Шаляпина, видишь всю его жизнь: вот он на коронации у Успенского собора, вот он говорит с дочерью и сыном во втором акте, а вот отчаянно мечется на коленях в сцене галлюцинации. Перед смертью Бориса все это промелькнуло у Шаляпина в его интонациях, в движениях, в выражении глаз.

Наставления и заветы окончены, Борис опирается на Федора и медленно становится на колени, устремляет свои глаза ввысь, молит всевышнего о счастье своих детей.

> С горней неприступной высоты пролей ты
> Благодатный свет на чад моих невинных...
> Кротких, чистых... —

с покорной мягкостью взывает он к небесам. В оркестре журчат скрипки и ниспадающие короткие звуки арф:

> Охраните мое дитя родное от бед и зол, от искушений...

Борис еще сильнее прижимает к своей груди Федора и целует его. Наступает тишина. Затем в оркестре раздается протяжный, глухой удар колокола и с этим ударом, как в распахнувшуюся дверь, входит на сцену неизбежное. Начинается траурный погребальный перезвон. «Звон! — восклицает Борис. — Погребальный звон!» — и в этом звучит тревожный вопрос: как, уже настало? Как, уже час пробил? Он оглядывается и с трудом, опираясь на Федора, приподнимается. За сценой возникает церковное погребальное пение. Еще громче ударяет колокол. «Надгробный вопль! Схима... святая схима! В монахи царь идет»... — в смертельном ужасе и в холодном поту с каким-то сопротивлением восклицает он. Сплетение надвигающегося погребального церковного хора с колокольным перезвоном и репликами, выкрикиваемыми Шаляпиным, создавало жуткую атмосферу, и когда сцена заполнялась входящими монахами со свечами в руках, несущими схиму боярами, и погребальный хор под удары колокольного перезвона во всю ширь своего органного звучания заполнял сцену и зрительный зал, — Борис вставал, выпрямлялся во весь свой могучий рост, быстро шел им навстречу и, твердо стоя на ногах, громогласно, с необыкновенной силой и металлом в голосе возглашал: «Повремените: я царь еще!» Страшно делалось от этих выкриков. Борис

стоял, и казалось, что снова проснулась сила в его могучей фигуре. И вдруг правая нога его подкосилась и он, шатаясь, полукругом отлетел на несколько шагов в сторону, хватаясь руками за воздух в надежде удержаться, и, оборачиваясь лицом к зрителю, как подкошенный, упал плашмя на пол. Через секунду, опираясь на левую руку, приподнялся указывая правой рукой на Федора.

— Вот, вот царь ваш... Царь... Простите! — хрипло, хватаясь за горло, замирал. И уже больше не было ни одного движения. Бояре и монахи ошеломленно стоят, притаив дыхание, глядят на неподвижное тело царя, на фигуру рыдающего царевича. В оркестре опять звучит основная тема Бориса, она звучит, как орган, постепенно замирая, хор шепотом произносит: «Успие»... Медленно идет занавес.

Спектакль уже окончен. Опустела сцена. Расходятся по домам артисты, рабочие, сотрудники, а в зрительном зале благодарные зрители все еще продолжают вызывать Шаляпина. Вот он выходит уже без тронного одеяния, в длинной шелковой рубашке с расстегнутым воротом и, останавливаясь у портала сцены, мягко кланяется аплодирующим. Стоим и мы и тоже аплодируем, и тоже смотрим во все глаза на Шаляпина...

Медленно иду домой, а мысли и чувства все еще живут впечатлениями, полученными от спектакля. Перед глазами, как бы продолжая действовать, стоит живая фигура царя Бориса, созданная Шаляпиным. Чувствуешь, что ты сам переселяешься в ту эпоху, и только отдаленный выстрел или проходящий рабочий патруль возвращает тебя в действительность.

Как фотография, не пожелтевшая от времени, так и образы, созданные Шаляпиным, остались глубоко в памяти. Впечатления от всех виденных мною спектаклей «Борис Годунов» с участием Шаляпина слились как бы в один спектакль и остались подробно засеченными в памяти, как вчерашний день. Вот почему я точно и четко по сие время слышу голос и вижу все мизансцены, все жесты Шаляпина в этой роли. И только теперь, когда за плечами немало лет работы на сцене, для меня стало ясно и понятно, что сделал и что дал Шаляпин русской оперной сцене.

Шаляпин своим талантом и работоспособностью, добиваясь художественной правды в сценическом образе, поднял творчество оперного актера до невиданных высот. Образы, которые он создавал, абсолютно проходили через его данные как внутренние, так и внешние, и абсолютное перевоплощение рождало на сцене все новые и новые, присущие данному образу, характеру пластические движения, краски и интонации. Отсюда менялся и тембр его неповторимого голоса и вокальные интонации, начиная от раскатисто-наглых, гневно-грозных, с открытым, льющимся звуком, с волнительным трепетным клокотанием, кончая едва слышимыми, приглушенными, с хрипотцой интонациями. Или от громовых саркастически-сатанинских красок до мужественных, страдальческих, и наконец, до нежных, глубоко лиричных вокальных откровений. И все это диктовалось характером художественного образа. Если образ и его характер требовали металла в голосе — был металл, а если образ требовал тусклых тембровых красок, то возникали приглушенные и тусклые краски; если образ требовал необыкновенной любви и нежной лирики — появлялись неповторимые вздохи, придыхания и нежная истома в голосе.

Уже в начале нашего столетия слава о великом певце гремела во всем мире. Об этой славе говорил весь русский народ. Надо только подумать, что в те времена

еще не было кинематографа, радио, я уже не говорю о телевидении, которые с такой быстротой и легкостью создают артисту популярность. В те годы еще только начинало внедряться в жизнь эдисоновское изобретение — граммофон. Но уже и тогда простой рабочий, простой крестьянин России, и стар и млад знали имя Шаляпина, которое для них стало именем нарицательным.

Когда молодежь задает мне вопрос — какое впечатление на сегодняшних зрителей произвело бы творчество Шаляпина и мог ли он у современного зрителя иметь такой же успех, то я всегда считал и считаю этот вопрос праздным: если бы Шаляпин был жив, то билеты на его спектакли были бы проданы на год вперед, ибо его искусство по сей день еще никем не превзойдено.

А если задать вопрос самому себе: чему ты научился у Шаляпина? На это можно прямо ответить — всему! У него можно было учиться музыкальности, столь необходимой во всех видах и жанрах сценического искусства, у него можно было учиться скульптурной пластической выразительности, у него можно было учиться тому, как надо ходить по сцене в образе, ибо я никогда не забуду его ноги в серовском Олоферне, они не сделали ни одного лишнего движения, даже в ступне, все гармонировало с образом. Я никогда не забуду его изящной филигранной походки в «Фаусте». В «Мефистофеле» Бойто, в первом своем появлении в сером домино, которое закрывало все его тело, я обратил внимание на положение его ног и ступней, которое создавало впечатление сатанинского копыта.

У него можно было учиться выразительности слова, которое всегда было объемным. Когда я в роли Ивана Грозного произношу в финале второго действия фразу: «Нет, ты умрешь, как раб!» — то я всегда вспоминаю Шаляпина и думаю: а он бы сказал «раб» и прибавил «п» — «раб-п»! У него нужно было и можно было учиться дару безграничного перевоплощения, учиться свободно владеть зрительным залом, быть хозяином своей реплики, своего монолога. Короче: у Шаляпина можно было учиться всему тому, что соответствовало бы вашей задаче в искусстве, и прежде всего в искусстве трагического образа, где он показывал высочайший класс артистизма, большой вкус и такт, и не скрою, что мне в ролях Ивана Грозного и Дон Кихота во многом помог Шаляпин. Но вместе с тем у него можно было учиться и юмору, сочной комедийности, с которыми он так легко лепил образы дона Базилио, Варлаама. Когда я подхожу к проигрывателю и прослушиваю записанные в исполнении Шаляпина арии, романсы и песни, передо мной возникает величественная фигура гениального певца и артиста, который очаровывает мою душу, согревает ее своим незабываемым искусством, вдохновляет на творчество и является моим учителем.

МИХАИЛ ЖАРОВ

Ф. И. ШАЛЯПИН

...Опера Зимина, очевидно, сыграла для меня главную, решающую роль в выборе и определении профессии. Я попал туда, где все было пропитано искусством. Там был большой, творчески интересный коллектив актеров, художников, музыкантов, настоящая сцена, настоящий зал, с настоящей «важной» публикой: одним словом, я попал в настоящий театр! Мечта моя сбылась!

Я должен был даром участвовать в массовых сценах, а за это пользовался правом на контрамарку, мог вращаться за кулисами, а самое главное — присутствовать на репетициях и видеть все, что делается на сцене, к которой так стремился. [...]

Большой зал, где статистам приклеивали бороды, был моим излюбленным местом. Здесь собирались любители театра, особые ребята, с особым кругом интересов.

То ли потому, что мы находились в атмосфере искусства, то ли потому, что нам ни гроша не платили за наш труд, — все было построено на бескорыстном увлечении театром. В наших бесконечных разговорах и шумных спорах там, на «верхотуре», не было чего-либо неприличного, скабрезного, никакого смакования закулисных сплетен. Мы их знали, но говорить об этом нам казалось оскорбительным. Мы горячо спорили об артистах, о голосах, кто лучше и кто хуже поет и играет; кто лучше или хуже из режиссеров ставит спектакль, какая опера больше нравится и почему; кому следует аплодировать до боли в ладошах, а кого встретить демонстративным молчанием. Здесь собирались настоящие, неподкупные судьи и критики, здесь говорили об искусстве заинтересованно, по большому счету. [...]

Следя за тем, что происходило в оперном театре, я, мальчишка, задумался над интереснейшим, как мне тогда казалось, наблюдением. Раньше я считал, что оперный певец как артист ничего особенного собой не представляет, он должен петь по нотам — и все дело. А так как ноты одной партии всегда одинаковы, то и оперные певцы похожи один на другого, как близнецы. Один поет громче, другой не так громко — вот и вся разница. В Опере Зимина я понял, что значит артист-певец и что может сделать подлинный артист на оперной сцене. Обладая равными по силе голосами, одни становились истинными артистами, а другие оставались просто певцами, и не более. Поставленный голос, оказывается, был только половиной дела.

Всю эту критику, иногда безжалостно колючую, иногда влюбленно покровительственную, но всегда подробную, темпераментную и — как нам казалось — бескорыстную, наводили на актеров Зиминского театра мы, обитатели «четвертого этажа». И если ниже, в уборных профессионалов, хористов и кордебалета, господствующей темой разговора чаще было другое — там говорили о жалованье, о семье, о ресторане, — если там на гримировальных столах случалось видеть шашки и шахматы, из-за которых актеры иногда опаздывали на сцену, то наверху всегда царил восторг перед искусством.

Здесь еще не были развеяны иллюзии, здесь еще верили, наивно, по-детски, в «таинства» творчества! [...]

Что творилось в театре перед гастролями Шаляпина, не поддается описанию. Ночью выстраивались очереди у кассы. Но мало было счастливцев, сумевших достать билет по номиналу, хотя и кассовые цены были в два-три раза выше, чем на обычные спектакли. Подавляющее большинство билетов закупалось перекупщиками, которые сбывали их по двойной и тройной цене. Это были горячие и большие дни для всех, кто имел доступ к кассе. После таких гастролей я уже не удивлялся, что наш одноглазый дядя Герасим — театральный курьер, который давал артистам расписываться в журнале прихода, и многие кассиры

и билетеры Театра Зимина имели в Марьиной роще свои собственные дома, небольшие, но добротные.

Для меня лично начало гастролей Ф. И. Шаляпина ознаменовалось, прямо скажем, курьезным происшествием. 30 ноября шел «Фауст» [1]. Зрительный зал был переполнен. На сцене все места были заняты артистами, хором и кордебалетом. Я с группой товарищей взобрался на правую портальную лестницу и, пристроившись на пятой или шестой ступеньке, впился глазами в Федора Ивановича. Сначала все шло спокойно. Вот Мефистофель — Шаляпин пропел свою знаменитую арию «На земле весь род людской...». Вот раздался звонкий удар тарелок, который ввел в оркестровку Федор Иванович. Вот отшумели овации — пел он в этот раз великолепно, был в ударе. Аплодировали все: и зрительный зал, и сцена — за кулисами было много народа. Я кричу вместе со всеми: «Бис!» После этой сцены хор, вооруженный шпагами с крестообразной рукоятью, наступал на Мефистофеля: «Изыди, сатана!»

«Вот крест святой! Он нас спасет от зла!» — пел хор.

Мефистофель — Шаляпин корчился в муках, пытаясь увернуться от крестного знамения. Момент был незабываемый! Устремив глаза в мою сторону, то пригибаясь, то вытягиваясь во весь свой могучий рост, великий артист передавал мимикой все оттенки своей ненависти к кресту, которым его осеняли. Все замерли. Наконец Мефистофель, пятясь, скрылся за кулисы. Снова раздался гром аплодисментов, зрительный зал неистовствовал. Я снова ору от восторга, сам не помня себя... И вдруг чья-то энергичная рука решительно стаскивает меня за ногу с лестницы. Разъяренный помреж Кудрин, весь красный от гнева, кричит, чтобы я убирался на все четыре стороны.

— Ты что же, черт кудлатый, Федор Иванович играет, а ты ему рожи строишь?!

— Боже мой, что вы говорите! Какие рожи? Когда!

Оказывается, сопереживая игру Шаляпина, я непроизвольно повторял его мимику, которую нечуткий Кудрин принял за передразнивание. Как могли даже подумать, что я решусь на такой дерзкий поступок! Мне было горько до слез. Тем более что в тот вечер, собираясь слушать своего кумира, я даже карточку приготовил, чтобы Федор Иванович оставил свой автограф. Я дождался Шаляпина, когда он шел из-за кулис в артистическую, и у нас произошло «объяснение», в результате которого на фотографии Еремки из «Вражьей силы» появился автограф: «Мише Жарову, который, я верю, не строил мне рож! *Ф. Шаляпин*».

Очень обидно, что эту карточку у меня потом кто-то взял и не вернул.

Позже, во время вторых гастролей, я старался не пропустить ни одной репетиции Шаляпина. Они были для меня откровением, я искал в них разгадку таланта. С утра я забивался в директорскую ложу и ждал шаляпинских репетиций. На моих глазах разыгрывались интереснейшие сцены, которые были доступны немногим. На репетициях облик Шаляпина как человека и артиста вырисовывался еще рельефнее и живее. Мне казалось, что каждый шаг, каждое движение, каждое слово Шаляпина не похожи на то, что делают актеры рядом и около него. Я, которого всякая грубость обижала, легко прощал ему все резкости, о которых так много — больше чем следует — тогда говорили. Мне на них было наплевать! Помню его скандал с С. П. Юдиным, известным в Москве тех времен тенором — прекрасным певцом и актером, перешедшим к Зимину из Большого театра.

Среднего роста, изящный, нервный, подвижный, самолюбивый, как всякий баловень судьбы, Юдин приготовился к репетиции и стоял на сцене в костюме, поверх которого опоясался ремнем со шпагой. Шаляпин опаздывал. Десять минут, пятнадцать минут — Шаляпина нет. Все нервничают, злятся, говорят, что это хамство, что так вести себя нельзя. Проходит полчаса, и Юдин объявляет, что уходит с репетиции... [2]

В эту минуту знаменитая маленькая дверь открывается, и Федор Иванович, согнувшись, как был с улицы, в поддевке с красным шарфом вокруг шеи, засунутым за борт пиджака, в шапке пирожком и в ботах, вваливается на сцену и еще в дверях гудит:

— Извините, голубчики, опоздал... опоздал... Давайте начинать...

И говорит именно «голубчики», а не «господа».

В зале и на сцене воцаряется зловещая тишина. Все смотрят на Е. Е. Плотникова — главного дирижера. Прекрасный музыкант, он был и умен и красив, этот Евгений Евгеньевич. Казалось, он сошел с обложки журнала «Нива» или «Искусство». Были на обложках такие рекламные объявления, вроде «Носите бандаж для усов», и сбоку всегда изображался этакий брюнет с красивой прической и вильгельмовскими усами. Единственное, что сбивало с Евгения Евгеньевича эту журнальную красивость, — оспины... Он был рябой. Но удивительно, что эти рябинки и делали лицо Плотникова необыкновенно обаятельным, хотя он редко улыбался. Все знали его вспыльчивость и придирчивость. Поэтому так и ждали его слова в инциденте с Шаляпиным. Но Плотников молчал. Он сидел за пультом и решал, вероятно, что ссориться с Шаляпиным ему вовсе ни к чему.

Плотников, как ни в чем не бывало, постучал палочкой, оркестр приготовился и начал пролог.

Юдин запел в полный голос или почти в полный. Появился Мефистофель — Шаляпин и запел вполголоса. Тогда Юдин быстро перестроился и тоже начал мурлыкать. Шаляпин его останавливает и говорит:

— Молодой человек, пойте громче, я вас не слышу.

Юдин ему отвечает:

— И я вас не слышу.

— Хорошо! — сказал Шаляпин.

И тот и другой усиливают голос, но уже видно, что злятся. Атмосфера репетиции накаляется. Потом Шаляпин, стоя на сцене в шубе и шапке, говорит Юдину:

— Голубчик, перейдите-ка лучше сюда.

— Меня зовут Сергей Петрович! И стоять я буду здесь, а вы стойте, где хотите! И вообще...

Затаив дыхание, ни жив ни мертв, сижу я в ложе, спрятавшись за занавеску. Мне видна вся сцена.

Юдин, красный как рак, выхватывает шпагу из ножен и со словами: «И вообще я нигде стоять не буду, потому что не желаю с вами петь» — пускает шпагу из одного конца сцены в другой, прямо под ноги Шаляпину. Шаляпин поднимает огромную ножищу, обутую в фетровый бот, и грациозно наступает на шпагу.

Юдин еще что-то кричит и убегает за кулисы.

Пауза. Все остановились.

Шаляпин говорит, обращаясь к Плотникову.

— Евгений Евгеньевич, есть еще артист какой-нибудь?

Тот отвечает:

— Я думаю, что вернется Сергей Петрович.

— Не надо, чтобы он возвращался. Вызовете другого артиста.

Сделали перерыв. Приехал Немов-Немчинский, в военной форме — он был призван в армию, но изредка пел и провел все гастроли с Шаляпиным, исполняя партию Фауста. [...]

Я продолжал наблюдать за репетицией. Больше всего меня удивило, что ссора с Юдиным, казалось, абсолютно не взволновала Шаляпина. В этот день он вообще был в особом ударе. А может быть, так с ним бывало всегда, когда он злился?

Слушать его рокочущий голос, звучащий даже вполсилы, было наслаждением.

Вот он дошел до музыкальной фразы: «Сатана там правит ба-а-л» — и остановился. Подойдя к авансцене, Шаляпин заговорил с Плотниковым, настойчиво убеждая его:

— Евгений Евгеньевич, дорогой, вы тут паузы не держите. А композитор пишет не только ноты, звуки, он еще пишет и паузы. Это тоже музыка, это нужно знать, мой милый, — и Шаляпин напевает это место, как он его понимает.

И красавец, гроза всех солистов, Плотников, положив палочку на пюпитр, сложив руки на груди, внимательно, как школьник, слушал, что ему говорит Шаляпин. И он не качал головой: «нет», и не выражал скепсиса. Его лицо было непроницаемым.

— А потом, голубчик, пожалуйста, — обратился Шаляпин к ударнику в оркестре, — после слова «ба-а-л» ударьте в тарелки: «дзинь» — как будто золото рассыпалось!

И сам, взяв тарелки, показал ударнику, как это сделать.

Шаляпин повторил арию, тарелки сработали, и это было великолепно, это было потрясающе, и все присутствовавшие поняли, как был прав Шаляпин, и не могли не простить ему излишней резкости.

Вот так из темноты своей ложи я наблюдал за репетициями Ф. И. Шаляпина. А потом, наскоро пообедав, снова бежал в театр, где видел Шаляпина уже на сцене, перед зрителем, в полной красе и мощи его огромного таланта и редчайшего сценического темперамента.

Особенно я дорожил спектаклем «Борис Годунов», в котором сам, уже признанный статист, в костюме стражника сдерживал толпу хористов в знаменитой сцене венчания Бориса на царство. Я стоял спиной к зрительному залу, перед самым помостом, на который вступал царь Борис — Шаляпин, когда пел знаменитый монолог «Скорбит душа, какой-то страх невольный...».

Когда он запел, все замерли, на сцене и в зале воцарилась мертвая тишина, а Шаляпин вдохновенно, с закрытыми глазами, сделал несколько шагов в мою сторону и остановился надо мной. Я смотрел на него снизу вверх, пока он пел: «О, праведник, о, мой отец державный...»

И тут я в первый и последний раз в жизни увидел горло великого артиста в процессе пения, увидел его гортань и маленький язычок, который трепетал там, внутри, как пойманная птичка. Шаляпин делал еле заметные движения губами и мускулами лица, как бы расставляя резонаторы, и эти движения и клокотанье

язычка придавали голосу обворожительный тембр. Я как бы видел звук, льющийся из его гортани, потому что видел механизм, его создающий. Голос Шаляпина был объемным, казалось, можно было его потрогать, и слово будто ввинчивалось. И как бы ни пел Шаляпин — в полную силу, шепотом или речитативом, — он вас покорял своей выразительностью на всю жизнь.

В перерывах между большими спектаклями, в которых Федор Иванович пел ведущие партии, он давал себе отдых и выступал в сборных спектаклях, исполняя более легкие роли. Но и в них он отдавался сцене целиком. Был спектакль, когда шли «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова», в которой Шаляпин играл Варлаама. Что это был за Варлаам — невозможно передать! Я три раза видел его в этой сцене, и все три раза был наверху блаженства. Сцена в корчме разыгрывалась в закрытом павильоне. Спектакль начинался в семь часов, но уже к шести все дырки в декорациях были забронированы актерской братией. Никто не желал пропустить шаляпинского Варлаама. [...]

Что же поражало в Шаляпине, когда он с таким блеском и виртуозностью исполнял партию Варлаама? В нем виделся прежде всего художник огромного масштаба, бескрайнего дарования, неуемной фантазии и темперамента.

Каждый раз вы ждали от Шаляпина не только эстетического наслаждения, но и раскрытия психологического, внутреннего состояния оперного героя, с новой, неожиданной для вас стороны. Идти в оперу и получить, кроме музыкальных впечатлений, то, что может дать только драма, — уже великая вещь!

Шаляпин — Варлаам был колоритнейшей фигурой. Он был очень высок ростом, толст, очень толст, у него была голова дулей, которая суживалась к темени, череп напоминал дыню. Это был обжора, бражник, весельчак, забулдыга, трутень. Он хватал в жизни все, что плохо лежало. Вы видели сразу по его хитрому прищуру, на что он зарится и к чему безразличен. Когда Шаляпин доходил до места: «Как во городе было, во Казани», когда в одной руке он зажимал штоф, а в другой что-то вроде соленого огурца, точно не помню, то это была не просто ария, которую композитор написал оперному артисту. О нет! Обычно артист, играющий Варлаама, проговаривает и походя проигрывает положенный текст до его песни, зная, что основное в этой маленькой эпизодической роли — «Как во городе было, во Казани». Такие актеры не знают, что Варлааму делать до этой арии и после нее.

Когда же вы слушали Шаляпина, вам было ясно, почему он с таким подъемом поет эту песню. Его, плотоядного и жизнелюбивого монаха-расстригу, усталого и голодного с дороги, многообещающая корчмарка угостила вином. Оно его возбудило, и вся его плоть, до сих пор дремавшая от голода и стужи, вдруг задрожала, воскресла, и он запел обуреваемый пробудившимися страстями...

Рассказать, как пел Федор Иванович, невозможно. Знаю только, что пел он необыкновенно. Начинал тихим рокочущим голосом: «Как во городе было, во Казани», как будто хотел открыть нам тайну, которая произошла в городе Казани. И когда доходил он до «бочки с порохом», которая «закружилася», он так комично и легко вертелся на одной ноге, а после слов: «и в окопы покатилася, да и трахнула» — с такой силой ударял ногой по воображаемой бочке, что, казалось, и впрямь видишь, как она, грохоча, «закружилася

и покатилася». Тут раздавалась буря аплодисментов, и последнее «трахнула» уже тонуло в прибое рукоплесканий.

Видел я Шаляпина и в роли Олоферна из оперы «Юдифь», царственно возлежавшим на ложе с чашей в руке.

И мы понимаем А. Я. Головина, который не мог пропустить эту живописную позу артиста и создал картину на эту тему, дающую точное представление об Олоферне Шаляпина — жестоком тиране, страшном человеке, застывшем, как мраморное изваяние. Одним скупым движением кисти руки Шаляпин мог передать весь его характер.

А на следующий день, вернее, через день, так как гастрольные спектакли шли три раза в неделю, Шаляпин уже был русским до мозга костей, разухабистым, яростным и отчаявшимся Еремкой во «Вражьей силе». Кто помнит эту оперу, тот знает, что Еремка поет вместе с хором «Широкая масленица, ты с чем пришла...». И кончается эта сцена наивысшим форте хора, которое Еремка должен покрыть своим голосом.

Что же делал Шаляпин? Когда наступало форте, он поворачивался спиной к публике и лицом к хору и, не выходя из образа, дирижировал кулаками, как бы делая знак хору: «А ну-ка, поддай! Пусть знают наших!» И хор действительно давал жару, да такого, что своды театра, казалось, вот-вот лопнут. В тот момент, когда хор доходил до кульминации, Шаляпин вдруг поворачивался лицом к зрителям, хор сразу переходил на пиано, а Федор Иванович брал высочайшее форте.

Невозможно передать, что делалось в этот момент в театре! Шаляпин показывал здесь не столько силу своего голоса, нет, он был здесь виртуозом техники пения, умнейшим и талантливейшим мастером. С легкостью гения он преодолевал главную трудность оперного исполнения — пресловутое форте хора и оркестра, которое обычно заглушает певца. И более того, силой своего дарования, актерской интуицией Шаляпин доказывал на практике, что форте в искусстве вообще и в оперном в частности — не крик, не надрыв, а самая высокая степень эмоционального выражения.

Мы часто говорим: «колоссальный успех», «потрясающий», «необыкновенный». Но какие бы слова мы ни подобрали, они не передадут и сотой части того настоящего успеха, который выпадал почти каждый раз на долю Шаляпина. Двадцать раз актер выходил в гриме на аплодисменты зала. Что это, колоссально? Да, но еще не все. Затем раз десять выходил в костюме, уже после того как успел снять грим и парик. Зал продолжал греметь овацией. Затем Шаляпин выходил в халате и раскланивался семь-восемь раз. Потом снова уходил в свою уборную.

— Спа-си-бо! Спа-си-бо! Ша-ля-пин! — продолжал скандировать зал. И он — властелин чувств человеческих — показывался уже в вечернем костюме, в котором он ехал в ресторан, ибо он обязательно после каждого спектакля уезжал в ресторан ужинать. Казалось бы, всё, но публика не унималась, требуя снова и снова выхода своего любимца на сцену. Между выходами аплодировали по очереди, группами — то здесь, то там, а когда появлялся артист, по залу проносился вихрь. Так еще пять-семь раз. Наконец Шаляпин появлялся на сцене в своей знаменитой поддевке, с закрученным вокруг шеи красным шарфом, в ботищах и перчатках. Он шел к рампе, низко кланялся и говорил:

— Благодарю, братцы! Благодарю!

Все входы в театр были заняты пикетчиками. Студенты-добровольцы сдерживали толпу, а когда подавали шаляпинскую карету, то распрягали лошадей и везли ее сами. Часто Шаляпина выпускали черным ходом.

Вот это и есть подлинный успех, который сопутствует не модной знаменитости, не «звезде» экрана, а подлинному таланту, умноженному трудом, отданному народу. Такой талант приносит славу!

Довелось мне быть и на одном из последних выступлений Ф. И. Шаляпина уже в советское время. Это был грандиозный концерт в Большом театре, после окончания какой-то конференции или съезда, на котором присутствовал Ленин и делегаты съезда Советов [3].

Я сидел в пятом или шестом ряду партера, так как был одним из технических организаторов этого концерта.

Шаляпин пел Бориса Годунова с огромным подъемом, проникновенно, с особым настроением. Ради правды нужно сказать, что из двадцати-тридцати спектаклей, в которых я слышал Федора Ивановича, я могу вспомнить максимум десять, когда чувствовалось, что он был в ударе и сам получал огромное художественное наслаждение от своего щедрого таланта. Это были минуты необыкновенного вдохновения, когда актер раскрывал свое дарование полностью, не щадя сил, не сдерживая темперамента. Вообще же Шаляпин старался не очень расходовать себя и пел не в полный голос [4]. Он берег себя, не в пример такому актеру, как драматический тенор В. П. Дамаев, которому сулили мировую славу, но который не достиг ее, ибо не щадил себя, был неумен, расточителен и вскоре «пропел» свой голос [5].

На концерте, о котором я рассказываю, Шаляпин полностью отдавал себя зрителям. Несмотря на то, что это был официальный, правительственный концерт, по особым приглашениям, зрительный зал был переполнен. Не было свободного места и за кулисами. На колосниках Большого театра, по которым ходят рабочие, чтобы опускать или поднимать декорации, на этих мостках, невидимых зрителям, сидели и даже лежали люди, слушая певца сверху и видя лишь его темя. И вот, когда Федор Иванович пел знаменитый монолог Бориса из «Сцены в тереме» [6] кто-то с колосников уронил программку.

Большого формата, из меловой бумаги, она как-то лениво и тяжело падала, медленно опускаясь через всю высоту сцены Большого театра. Зрительный зал замер. Все знали характер Шаляпина. Этот человек был непримиримым в творчестве, и не дай бог, чтобы злосчастная программка опустилась у него перед носом во время исполнения монолога Бориса. Шаляпину ничего не стоило прервать пение и уйти со сцены.

Секунды, пока программка, медленно качаясь в воздухе, снижалась, зрительный зал сидел не шелохнувшись. А когда она упала сзади распростертого на полу Бориса, зал облегченно вздохнул. Шаляпин ничего не заметил! Казалось, прошла целая вечность, а не полминуты.

И еще одно, последнее воспоминание, связанное с Ф. И. Шаляпиным. Оно особенно врезалось в мою память, ибо касалось частной жизни Шаляпина. Я расскажу о редчайшем случае, свидетелем которого я оказался не из праздного любопытства к «приключениям великих личностей». Нет, это меня совершенно

не интересует. Мне запомнилась эта история тем, как в ней отразился Шаляпин-художник.

У нас была чудесная юношеская компания: мой друг Ваня Юров, Лидочка — дочка помрежа, Саша — артистка зиминского кордебалета и я. Саша была чудесным товарищем и обворожительной девушкой. Обаятельна она была необыкновенно, пухленькая, с симпатичными ямочками на щеках, голубыми веселыми близорукими глазками и смешно вздернутым носиком. Она была остроумна и не робкого десятка.

Федор Иванович имел обыкновение разговаривать с ней за кулисами, дожидаясь своего выхода. Однажды он ее спросил:

— Сашенька, что вы делаете сегодня вечером?

— А что бы вы хотели, чтобы я делала? — кокетливо улыбнулась она.

— Не хотите ли поехать с нами?

— Куда же вы собираетесь ехать?

— Ужинать в ресторан Оливье. Там будет много народа, я вас приглашаю в нашу компанию.

Саша с минуту поколебалась:

— Нет, я не могу, потому что сговорилась со своим другом идти гулять, и без него не пойду.

— А кто ваш друг?

— Миша. Вы его не знаете.

— Пожалуйста, пусть едет и Миша.

После долгих препирательств Саша уговорила меня туда пойти. Я в ресторан пошел, но был там недолго, потому что не хотел огорчать мать поздним приходом домой. Если я говорил, что приду тогда-то, то мог опоздать не более чем на пятнадцать-двадцать минут, иначе мать волновалась и не могла заснуть.

Саша посоветовала.

— Скажешь, что был длинный спектакль и ты меня провожал домой. Подумай, такой случай!..

В общем, она меня уговорила, и я пошел.

В ресторане были и Зимин, и Маторин, и еще много оперных, а из драматических актеров я узнал только Качалова и Москвина.

Сидели в банкетном зале ресторана «Эрмитаж» (что был на Трубной площади). Я очень стеснялся и пристроился где-то на уголке длинного стола. И вот из общего зала, где играл струнный квартет, раздалось пение. Какой-то эстрадный певец исполнял романс «Глядя на луч пурпурного заката...».

Шаляпин сказал:

— Господа, прошу одну минуточку, — и стал слушать своего коллегу по искусству.

Все притихли. Я немного опьянел, мне дали бокал вина, а я никогда не пил. Вдруг вижу, как Шаляпин встает, направляется в общий зал. Он подходит к оркестру и говорит:

— Маэстро, одну минуточку, проаккомпанируйте мне этот романс.

И запел. Боже мой, что это было!

И тут я увидел Шаляпина беспощадного, непримиримого к любой фальши в искусстве, не терпящего халтуры. Он физически не мог себе позволить пройти

мимо несовершенного в искусстве. Вот почему, когда запел певец-ремесленник, без души, Шаляпин не мог не исполнить этот романс — он не мог не вернуть музыке ее суть, ее содержание, ее красоту.

И это было прекрасно.

Значительно позднее я снимался в картине Протазанова «Белый орел», исполняя роль адъютанта губернатора, которого играл В. И. Качалов. Однажды в перерыве я начал рассказывать ему об этом памятном для меня вечере. Василий Иванович как-то сразу потеплел взглядом и, перебив меня, закончил мой рассказ словами: «И спел он «Глядя на луч пурпурного заката...». Этот эпизод, видимо, так прочно запечатлелся и в его памяти, что Качалов тут же, вспоминая Шаляпина, подражая его тембру голоса, по-шаляпински артистично, незабываемо спел целиком этот романс, удивительно передавая все нюансы шаляпинской манеры пения. [...]

Прошли шаляпинские гастроли, отгремели восторженные аплодисменты. В Театре Зимина снова началась будничная работа. Но что-то изменилось во мне. Я исподволь чувствовал, что во мне рождается какое-то новое, неведомое еще отношение к работе, к своему месту в жизни, к людям. До этого я точно не знал, чего хочу. Одно время я, собираясь стать художником и даже неплохо рисуя, ходил на воскресные курсы в Строгановское училище, пока не понял, что мои товарищи рисуют лучше и мне за ними не угнаться, а плестись в хвосте не хотелось. Потом я мечтал стать археологом и по раскопкам восстанавливать страницы истории.

Затем, когда в мою жизнь ворвался театр, я с головой ушел в него. Но, даже придя в Оперу Зимина статистом, я никогда не думал, что это мое призвание и я навсегда останусь на сцене. Я радовался просто тому, что буду существовать при театре, что смогу бесплатно ходить на спектакли, вращаться в актерской среде, изредка появляться на сцене, и все. О будущем я не задумывался. Но Опера Зимина постепенно становилась для меня так же необходима, как и родной дом. Я стремился из дома в театр так же естественно, как из театра домой. Однако даже там, в театре, мне казалось, что я буду скорее театральным художником, чем артистом.

Но после Шаляпина... О! После Шаляпина я увидел театр и свое место в нем по-другому. Теперь уже никакие обиды, временные неудачи не могли оторвать от сцены и от внутренней цели в жизни, которую я еще вслух не сформулировал, но которая, несомненно, вырисовывалась перед моим внутренним взором и манила к себе...

АЛЕКСЕЙ ПОПОВ

«ЗЕМЛЯ ВОВРЕМЯ ПОРОДИЛА НА СВЕТ ТАКОЕ ЧУДО...»

Почувствовать и понять истинное богатство форм органической жизни в образе нам помог Федор Иванович Шаляпин.

С ростом художественного успеха и популярности студия [1] одновременно с Художественным театром начала свои самостоятельные гастроли в тогдашнем Петербурге, где и произошла одна из памятных встреч студийцев с Шаляпиным.

Он уже успел повидать несколько спектаклей студии и после одного из таких посещений пришел за кулисы и долго беседовал с нами. Сдержанно похвалил спектакль, а потом с увлечением стал рассказывать о том, как работал над образом Олоферна. «Очень уж опошлена в опере Ассирия. Трудно было выискивать материал». Он рассказал, что нашел этот материал среди фотографий памятников древнего искусства Ассирии.

Изучая барельефы, каменные изображения царей и полководцев, он «лепил» образ Олоферна.

— Я работал запоем, как пьяница, днем и ночью, видел Олоферна во сне, искал его позы, вывернутые ладони, подносящие чашу ко рту,— Федор Иванович неожиданно раскатисто засмеялся.— Однажды так увлекся, что сидя на извозчичьей пролетке, стал примериваться к Олоферну. Вдруг вижу: прохожие останавливаются, глазеют на меня, — пришлось прервать репетицию...

В этот вечер он говорил о нелепости механического перенесения принципов Художественного театра в оперу [2]. Каждое искусство требует присущих ему форм выразительности, меру условности.

— Вот ваши спектакли, они волнуют; я был растроган и потерял глаз профессионала. Вы заставили меня быть наивным зрителем, настолько все это искренно и просто. Но вы знаете, что ремесленники и спекулянты всюду проникают. Говорят, что сейчас мода на Художественный театр, как же не спекульнуть? И спекулянт принес это «влияние» Художественного театра в оперу. Послушайте, как оно выразилось. Как-то пою я Бориса и в финальной труднейшей сцене смерти вдруг вижу — ко мне пытается подползти какой-то хорист с глиняным горшком в руках. Я цыкнул на него, чтобы он не мешал мне. Но он упорно продолжает лезть и протягивает мне горшок. Тогда я отделался от него пинком. До сих пор не понимаю, как не рассмеялась публика. Упал занавес. Я бросился к этому хористу и спрашиваю: «Что тебе нужно от меня, и почему ты мешал мне на сцене?» И представьте, он в растерянности заявил, что всю эту игру с горшком подсказал ему режиссер! Он, видите ли, изображает знахаря, а в горшке у него целебные травы, которыми он хотел спасти Бориса!

Мы все долго смеялись, а Федор Иванович, хитро улыбаясь, закончил:

— Вот как вы дурно влияете на оперу.

В ответ на наш спектакль Федор Иванович пригласил всю студию в Народный дом, где он выступал в «Дон Кихоте». Многие из нас впервые слушали и видели его в этой опере. Мы были потрясены могучим талантом. Поразил он нас и как величайший драматический артист. Может быть, это произошло потому, что в опере было много драматических пауз, речитативов.

Прошло много, много лет с тех пор, а я вижу его Дон Кихота, умирающего стоя. Слышу его рыдающий голос...

Опера имеет свои законы, свою технику. Шаляпин владел этой техникой великолепно, и в то же время он целиком отвечал тому идеалу актера, о котором мечтал Станиславский. Мы поняли тогда, почему Константин Сергеевич так высоко ценил Шаляпина.

В его игре была та правда и глубина, какие искал Художественный театр, но одновременно Шаляпин был огромен и масштабен. В Дон Кихоте он раскрывал подлинное величие человеческого духа.

Тайна перевоплощения этого артиста была почти невероятной. Накануне мы видели огромного человека, великолепно сложенного и хорошо упитанного; на сцене же перед нами был худой, изможденный, но сильный духом старик, старик грациозный, с юношески стройными ногами.

В антракте мы пошли к Федору Ивановичу за кулисы. Гримировался он в огромном закулисном артистическом фойе, где было несколько трюмо. Смелость и четкость грима говорила о таланте Шаляпина в скульптуре и живописи.

По окончании спектакля мы, восторженные зрители, примкнули к тем овациям, которые бушевали в зале.

Позднее я видел и слышал Шаляпина в Борисе, Мефистофеле, в «Хованщине», слушал в концерте и в полной мере почувствовал его могучий талант перевоплощения. У него менялся тембр голоса в зависимости от музыкально-драматического образа, который он создавал, менялся даже цвет глаз, пластика; кажется, каждая клеточка его физического существа менялась от тех художественных задач, какие он ставил себе. Но и это до конца не определяло существа его великого таланта.

В те годы я мог только восторгаться Шаляпиным. Сейчас не хочу ограничивать себя впечатлениями далеких лет, а смотрю на него с позиций сегодняшнего моего разумения. На всю жизнь поселился в моем сердце Шаляпин, и всю жизнь мысль возвращалась к нему, как к загадке в мире искусства.

О певце и артисте Шаляпине написано много, и все же необходимо, чтобы каждый, кому выпало счастье слышать и видеть этого непревзойденного художника, хоть немногими словами, *по-своему* дополнил его творческий облик. В этом наш долг перед грядущими поколениями.

Что же это за явление в искусстве?

Может ли вызывать такой единодушный восторг самое совершенное художественное мастерство?

Наблюдая триумф Шаляпина, читая о нем, я отвечаю себе: «Нет, не может. Здесь присутствовало нечто большее, чем обаяние и мастерство».

А. В. Луначарский в одном из своих всегда блестящих докладов, характеризуя гения в политике, науке, искусстве, высказал такую мысль. Гениален не тот, кто дьявольски талантлив и способен создавать гениальные вещи вне связи с эпохой и своим народом (о такой потенциальной гениальности мы можем и не узнать), — нет, гениален тот, кого выхлестнуло время и народ на самый высокий гребень волны и через кого выразились все лучшие устремления эпохи и народа.

Это определение Луначарского, мне думается, относится и к Шаляпину. Он творил в эпоху переломную, когда сумерки чередовались с грозовыми вспышками молний, волны общественного подъема сменялись спадом и новым подъемом.

В одно и то же время богато расцветал талант Чехова и Горького. Тогда лирика легко переходила в жалобу и уныние, а без душевных мук и лирики немыслимо искусство. Оркестровая медь Рихарда Вагнера [3] могла сотрясать и греметь, но она не трогала слушателя. Полоса упадничества и вырождения захлестнула целые области искусства, литературы, живописи, музыки и театра. Вместе с тем каждый нормальный, здоровый человек на пороге XX века мучительно искал *бодрость* и *силу для жизни*. Шаляпин и Горький, выйдя из недр народных, в своем

мироощущении (а Горький и в мировоззрении), в своей психике, в своих эстетических идеалах, со своим здоровым взглядом на человека, с верой в его разум и силу, — оба властно заявили о себе: один в литературе, а другой в музыкальном театре.

Разумеется, нельзя сравнивать Горького и Шаляпина, и все же их творческое рождение вызвало одинаковое чувство изумления и восторга — так неожидан был их голос.

Мужество и волю нес во всех своих образах Шаляпин. Он никогда не пел об уходящем, никогда ничего не хоронил. Пафос его идейных и эстетических утверждений был в преодолении человеческого страдания, обиды, отчаяния. И ему всегда было что преодолевать. Он всегда сеял бурю в человеке, а потом пожинал ее.

Размышляя о Федоре Шаляпине, думаешь не только о великой одаренности и высочайшем мастерстве, но еще и о том, что *земля вовремя породила на свет такое чудо, каким был Шаляпин*. Великого лирика она наградила басовым инструментом, а мужественного, могучего человека — нежнейшей лирической душой. На памяти многих поколений природа не создавала еще такого контрастного сочетания. А уж на этот «фундамент» был положен огромный талант и не менее великий труд. В этом, мне кажется, и есть неповторимый Шаляпин.

И величайшей трагедией был отрыв Шаляпина от родной почвы, от своего народа.

Шаляпин без российских просторов, рек и лесов, без пушистого снега и без всего, что вмещается в понятие *Родина,* — это поистине великая мука.

В этой смертной муке и кончил свои дни могучий русский художник.

Л. НИКУЛИН

ФЕДОР ШАЛЯПИН *

Молодой человек — московский студент, литератор — ехал из Москвы в Крым ранней весной 1917 года.

Третий месяц страна жила без царя. От берегов Тихого океана и до линии фронта пришли в движение миллионы людей. В деревнях крестьяне требовали раздела помещичьих земель, в городах, на заводах и фабриках происходили стачки, острые столкновения между рабочими и предпринимателями. Фронт еще держался, но на железнодорожных станциях можно было видеть тысячи бородатых солдат с узелками за спиной, хмуро ожидающих поездов с запада на восток.

Надвигались великие события, в их испепеляющем дыхании бессильно метались люди, все еще гордо называвшие себя Временным правительством России...

Весной 1917 года в Крыму несколько русских киноартистов снимались в художественных фильмах, которым предстояло появиться на экране летом этого же года. Среди этих киноартистов были довольно известные по тем временам

* Фрагменты из книги.

«звезды экрана», например Максимов, Полонский и другие. Молодому литератору-москвичу, уже испытавшему свои способности в сочинении киносценариев, предложили приехать в Крым и сочинить тут же, так сказать, на ходу, два-три сценария для будущих фильмов. Действие этих сценариев обязательно должно было происходить в Крыму — крымские пейзажи, парки, особняки-виллы были фоном, на котором предполагалось развить сюжет. Это было довольно несложное литературное рукоделие, если принять во внимание, что сценарий состоял из шестидесяти-семидесяти сценок, умещавшихся в школьной тетрадке. Вместе с тем писать такие произведения было нелегко, потому что тема ограничивалась «треугольником» — муж, жена и возлюбленный — и в пределах этого треугольника приходилось выдумывать любовную интригу с обязательным трагическим или лирическим концом при луне, у моря или в кипарисовой аллее. Выдумать что-нибудь более сложное было трудно, и, главное,—это никак не устраивало акционерную компанию под названием «Биофильм».

В эти дни путешествие из Москвы в Крым было интересным и поучительным. В вагоне второго класса можно было увидеть людей в штатском, но выправка иных показывала, что они очень недавно сняли форменные сюртуки и вицмундиры министерства внутренних дел. В купе первого класса ехала семья помещика, пробиравшегося на Дон. Помещик — ротмистр кирасирского полка — стоял у окна и с брезгливо-злой усмешкой глядел на людей в серых шинелях, лежавших вповалку на станционных платформах.

В Крыму, в Симферополе, только красные флаги напоминали о Февральской революции. В Алуште по набережной гуляли барышни в белом, в ресторане, на поплавке, оркестр играл попурри из «Веселой вдовы».

Поздно ночью мы приехали в Гурзуф. В парке была тишина, шелест листьев и дальний шум прибоя...

Когда мы подъехали к зданию, называемому «Пятой гостиницей», здесь все уже спали. Коридорный в мягких туфлях проводил нас в номер. На столе в вазе стоял распустившийся цветок магнолии, наполняя комнату сладостным головокружительным запахом. В открытом окне покачивалась острая верхушка кипариса... Ночью прошел недолгий теплый дождь. Утром кипарисы сверкали свежестью и чистотой, море было нежно-голубым. Аю-Даг резко и отчетливо рисовался в весеннем небе и казался совсем близким. Мы долго стояли на балконе и глядели на крымскую весну, такую красивую после чахлой и запоздалой московской весны. И вдруг послышался какой-то особенный, неповторимый и потому чудесно знакомый голос:

— Сосед, а сосед... Который же это час?

Я поглядел направо и онемел от изумления и неожиданности.

Опираясь на перила балкона, в пестром, раскрытом на груди халате стоял Шаляпин. Он ждал ответа. Конечно, это был Шаляпин — стоило взглянуть на прекрасную, сильную шею, на полуголое плечо, на складки халата, живописно ниспадающие с плеч...

Наконец ко мне вернулся дар речи:

— Десять. Начало одиннадцатого.

— Утро-то какое а?... — глубоко вздохнув, сказал Шаляпин. Он потянулся, широко развел руками и соединил пальцы на затылке.

— Вот не думал, что у нас такой сосед... — сказал мой спутник.

— А я тут с неделю живу... Это вы, что ли, ночью приехали?

Он вдруг повернулся к балконным дверям: «Кто тут?» — и тут же исчез за ними.

Несколько мгновений мы в изумлении глядели на соседний балкон. Потом кто-то вспомнил: в Москве в Литературно-художественном кружке говорили: «В Крыму, в Гурзуфе, Шаляпин».

Итак, наш сосед — Федор Иванович Шаляпин.

И три недели изо дня в день мы виделись с ним. Его было интересно и любопытно наблюдать как редкостное создание природы.

До сих пор мы видели его только на сцене, с высоты райка, отделенные от него рядами кресел, рампой и оркестром.

И в чудесный майский день в Гурзуфе автор сценария маялся над страданиями каких-нибудь Нины и Георгия, и это было в то время, когда прообразы этих выдуманных, с позволения сказать, «героев» доживали свои последние беспечные дни...

Но работать было нужно, недаром же сочинителя сценариев привезли сюда, в Гурзуф, недаром ему платили гонорар, обещавший довольно безбедную жизнь на ближайшие два-три месяца. И автор нелепого сценария «Лунная магнолия» мучился на балконе над сюжетом, когда аромат настоящих магнолий кружил ему голову.

Однажды, в утренний час, когда в муках творчества рождался очередной роман Тамары и Валерьяна, я услышал знакомый доброжелательный голос:

— А вы все пишете, поэт... Приятно иметь соседом поэта.

Кто другой мог произнести эти слова, какой другой голос, кроме голоса Шаляпина, мог так прозвучать в тишине майского утра?

— Зашли бы ко мне, сосед... Развлекли бы бедного артиста.

Я бросил в ящик стола тетрадку и пошел.

Балкон Шаляпина был весь в цветах: поклонницы в Крыму не забывали «бедного артиста».

— Вот там возьмите винцо... Легонькое, крымское. А стакан возьмите на террасе.

Признаться, меня удивило гостеприимство, оказанное неизвестному молодому человеку, но сейчас же я узнал причину.

— С отцом вашим [1] мы приятели. Заезжал он ко мне сюда, в Гурзуф, из Севастополя. Уговорил спеть матросам.... Вот — память.

На диване лежала матросская форменка и бескозырка, с георгиевскими ленточками и надписью золотом: «Пантелеймон».

— Любят вашего отца артисты, а мы редко кого любим... Характер хороший, не то что мой.

Он говорил с гостем, как со старым знакомым — благожелательно и запросто, без всякого высокомерия. Говорил так, может быть, потому, что его гость происходил из знакомой ему артистической семьи, а скорее, потому, что гость не представлял собой никакой персоны, был, так сказать, никем и ничем, и доказывать ему свое величие не имело смысла. Кроме того, чудесное утро и долгий отдых в Гурзуфе, видимо, привели Шаляпина в благодушное настроение.

Он взял с дивана матросскую бескозырку, надел ее на себя правильно, примерив так, чтобы кокарда пришлась над переносицей, и вдруг я увидел красавца матроса, хоть сейчас в гвардейский экипаж: были в гвардейском полуэкипаже такие молодцы флотские [2].

— Я так в Севастополе пел. Матросскую рубаху надел им на радость. Так и сюда приехал. Знакомых оторопь взяла: матрос, уж не с обыском ли к великим князьям?

Он снял бескозырку и сел в кресло. Впервые так близко я видел лицо Шаляпина. Это было приятное лицо русского человека, вступившего в зрелую пору жизни. Округлый, мягкий подбородок, задорный нос с большими, нервно двигающимися открытыми ноздрями, чистый, умный лоб, вихор над лбом, большие глаза со светлыми ресницами. Он был одет во все белое, и это при огромном росте увеличивало его фигуру. Большая красивая рука небрежно держала папиросу.

Таков был Шаляпин в расцвете сил, на сорок четвертом году жизни.

И вот он сидел в плетеном кресле в трех шагах от меня и, покуривая папиросу, рассуждал:

— Слыхал я, как ваши вчера спорили, все слышно: вечером тут тихо. Ну вот, как думаете, надолго все это? И когда кончат митинговать? За триста лет хотят наговориться... Вы не подумайте, что я против. Я в Петербургский Совет приезжал, один из первых приехал, когда царя сбросили. На кой черт он мне нужен? Я сам себе царь. Я, крестьянский сын, перед кем только шапку не ломал! Кому-кому, а мне этого не надо. Я полиции сроду не любил. По правде говоря, боялся. Я вот, Шаляпин, меня весь мир знал, а пьяный жандармский ротмистр мог меня обидеть, оскорбить, даже убить мог, ей-богу. Разве таких случаев не было? Потому я за границей любил жить. Ну, ладно. Сбросили — хорошо. Но порядка же нету! — раздражаясь, продолжал он. — Нету порядка! В Мариинском театре одни собрания, ничего знать не хотят, полный разброд! Спектакли идут черт знает как! Всякий тебе в глаза тычет: «Мол, не прежнее время, хватит!» Кому тычат — мне? Я много брал, но я ж и давал, слава богу... Хватит! Пока не кончится, буду здесь жить. Одно плохо: скоро жара начнется. Но осень здесь славная, к осени, я думаю, все наладится.

Таким запомнился мне этот разговор. Было в тоне Шаляпина то «русское благодушие с искрой лукавства», которое подметил Горький в характере русского человека. И разговаривал Шаляпин о политике с московским студентом с тайной мыслью: студенты всегда занимались политикой, может, они больше других понимают в том, что происходит.

Поэтому он не раз звал меня и моих приятелей гулять в горы или на берег моря. И не раз мы слышали его степенную, неторопливую речь и порой очень острые и справедливые суждения о жизни, о прошлом и настоящем.

— Вы в газетах пишете? — строго допрашивал он автора этих строк.

— Редко. Только стихи.

Это хорошо, что стихи. А то вдруг напишете все, что я вам тут, как знакомому, наговорил... Я вам вот что скажу: вот говорят — я грубиян... А кто говорит? Газетчики. Я Теляковского просил, чтобы в контракте написал: у моей уборной должны два солдата стоять с саблями наголо. И репортеров не пускать. Я — артист. Не последний артист. Уважайте меня, черт вас возми! А как обо мне пишут?

Всякий сукин сын из «Петербургской газеты» может обо мне писать вот этакими буквами: «Шаляпин — скандалист...», «Новый кунштюк знаменитого баса». Черт их побери! Я же живой человек, я отец, у меня дети растут, а что они про меня пишут? Срам! А люди думают — реклама. Спасибо за такую рекламу!

Он повел побелевшими от гнева глазами, и можно было представить себе его в припадке безудержного гнева.

— Я за границей жил. Там тоже газетчики — чума. Но французу куда до нашего Ваньки Позднышева или Кугульского!..

Прошло много лет, и вот передо мной лежит старый иллюстрированный журнал «Искры», приложение к газете «Русское слово». Большая, во весь лист, фотография — Шаляпин в Лондоне напевает пластинки. Он без пиджака, левая рука в пройме жилета, в правой папироса. Голова откинута, глаза полузакрыты. Шаляпин поет, лицо одухотворенное, он нарочно не глядит в звукозаписывающий аппарат. Другая фотография — Шаляпин слушает себя, слушает пластинку. В лице сосредоточенное внимание, напряженность — он сам себе строгий судья. Наконец Шаляпин на улице — на нем серый цилиндр, серое, свободно падающее с его широких плеч пальто, снисходительно-рассеянный взгляд — он в Лондоне, за границей, во всем его облике чувство внутреннего достоинства и даже величие. Великий русский артист за границей. И над этими тремя фотографиями такой заголовок.

«Перед отъездом в Москву к осеннему сезону Ф. И. Шаляпин заехал в Лондон по приглашению богатых американцев и напел для граммофонных пластинок несколько песен на русском и итальянском языках. Неизвестно, сколько получил Ф. И. Шаляпин за это выступление, но стоустая молва говорит, что этот гонорар «по-американски» колоссален».

В неуважительном тоне писал не только реакционный, злобствующий литератор Буренин (он упрекал Шаляпина в отсутствии «элегантности» на концертной эстраде), но развязный, неуважительный тон по отношению к Шаляпину был модой в печати того времени.

Великий русский артист вышел из «низов», из народа, и это главным образом служило темой плоских шуточек, игривых фельетонов, пошлых карикатур. Его изображали в лаптях и косоворотке, с балалайкой в руках и подписывали: «Воитель за Глинку», изображали в виде деревенского школьника, а Горького — в виде учителя грамоты, — словом, то, чем следовало гордиться, — даровитость человека из народа — выставлялось на потеху пошляков черносотенными и бульварными писаками.

Пошлость волочилась по следам артиста, пошлость и развязная реклама сопутствовали заслуженной шаляпинской славе: фельетоны в стихах и прозе, репортерские заметки, подобные приведенной выше, куплеты с шантанной эстрады. Куплетист кафешантана под фамилией Убейко пел:

Если б был я, как Шаляпин Федя,
Я рычал бы на манер медведя,
Распевал бы всюду громким басом
И хористок бил бы по мордасам.

Но можно ли было ожидать другого отношения к артисту от газет, вроде «Раннего утра» или «Вечернего времени», где деляги-фармацевты печатали объяв-

ления о «солодо-экстрактных карамелях с диастазом, от кашля, хрипоты и отделения мокроты» и называли эти карамели то «Пушкин», то «Шаляпин», в зависимости от спроса? Можно ли после этого сказать, что в дореволюционные времена относились с должным уважением к тому, кто был славой и гордостью страны?

О Шаляпине написаны десятки тысяч строк, и большая часть того, что написано, — пошлые заметки бульварных газет о шаляпинских скандалах, шаляпинских гонорарах, шаляпинских причудах и меньшая часть — о значении его как артиста для русского и всемирного искусства.

Естественно, что все это раздражало Шаляпина. Он очень высоко ставил звание артиста и возмущался, когда замечал хотя бы тень пренебрежения к искусству, резко обрывал профанов, высказывающих суждения о том, чего они не понимали, не допускал вмешательства в свое творчество. Иногда у него возникали столкновения с публикой, в том случае, когда публика, по его мнению, неуважительно относилась к искусству актера. Во время концерта в Ростове-на-Дону голоса из публики потребовали, чтобы Шаляпин спел «Блоху» Мусоргского. Он ответил:

— Я имею много недостатков, но самый главный из них — это то, что я капризен и пою, что мне нравится.

В печати возникли по этому поводу споры: допустимо ли для артиста вступать в разговоры с публикой? Шаляпин видел нечто оскорбительное для артиста в таких «заказах». Желание спеть тот или другой романс, объяснял он, возникает у певца в связи с довольно сложными ассоциациями.

— Настроение у меня было спеть «Два великана», я уже на это настроился, а мне заказывают «Блоху», и я должен ломать свое настроение. Это не так просто...

В 1904 году во время представления «Сусанина» в театре «Олимпия» публика потребовала, чтобы Клементьев, исполнявший партию Собинина, бисировал арию. Шаляпин сделал знак публике замолчать и громко сказал: «Побольше уважения к Глинке» — и вызвал этим протесты и шиканье.

Каждый из этих случаев становился достоянием фельетонов, и досужие газетчики позволяли себе по этому поводу нравоучения и глубокомысленные замечания, и тон задавала газета «Русское слово», имевшая по тем временам неслыханный тираж. [...]

Если подумать об этом, становится понятным, почему Шаляпин в раздражении требовал от Теляковского, чтобы вход в его театральную уборную охраняли два солдата с саблями наголо.

Может быть, тут было не без рисовки, и если бы вдруг замолчали газеты, Шаляпин забеспокоился бы и заставил заговорить о себе: он был очень падок на рекламу, любил фотографироваться, позировать знаменитым художникам, любил все то, что увеличивало его славу, ссорился с людьми, перед которыми приходилось утверждать свое величие. Когда же слава пришла, с ней пришли суетность, толки, пересуды, развязные статейки малограмотных критиков и репортеров.

Можно ли предъявлять серьезные требования борзописцам желтой прессы, если даже в органе печати, претендующем на серьезность, — «Русской музыкальной газете» — в статье о возобновлении в Мариинском театре в 1904 году «Руслана и Людмилы» о Шаляпине в роли Фарлафа было сказано буквально

так: «г. Шаляпин сделал из Фарлафа более шута, карикатуру на безобразную трусость, пожалуй, такого субъекта не приняли бы ко двору Светозара, то есть пересолил к великому удовольствию верхов».

Под «верхами» в те времена понимали галерею, то есть места, которые главным образом занимала молодежь, демократическая публика. Стоит отметить и то, что этот «знаток», видимо, совершенно серьезно рассуждал о том, что такого Фарлафа, каким показал его Шаляпин, «не приняли бы ко двору Светозара», то есть серьезно воспринимал сказку и сказочного владыку Светозара. Нужно ли говорить о том, что Фарлаф в исполнении Шаляпина был его замечательным достижением и образ этот остался навсегда в истории нашего оперного искусства.

В Крыму Шаляпин сильно скучал, поэтому был общителен и разговорчив. Мы заговорили о кинематографе. Это была для Шаляпина не очень приятная тема. В те давние времена, на заре русского кинематографа, Шаляпин сделал попытку сняться в фильме в роли Ивана Грозного. Он говорил об этом случае довольно сердито, и было от чего сердиться. Подозрительный, недоверчивый к людям, Шаляпин, как это часто бывает, попадался на удочку темным и ловким дельцам, которые умели его расположить к себе.

— Был такой разбойник. И фамилия разбойничья — Иванов-Гай. Разговорчивый такой, разбитной, жуликоватый. В бане познакомились. В бане люди хоть и голые, а души не увидишь... Понравился мне он чем-то. «Федор Иванович, вам бы в кинематограф, миллионы людей мечтают вас увидеть, не то что слушать,— увидеть — и того довольно. Да еще в Грозном. Уговорил, проклятый. Получился один срам. Приезжаю на съемку. Стоят какие-то статисты, щуплый народец на полицейских клячах верхом. Это кто такие? Отвечают: «Царские сокольничьи». В руках держат чучела, ну, птичьи чучела,— сами чучела гороховые и с чучелами в руках. Это, значит, соколиную охоту снимают. Я как посмотрю на них... А разбойник Гай мне говорит: «Вы не волнуйтесь, Федор Иванович, ради бога! Это у них вид такой непрезентабельный, но все они студенты, интеллигентные люди...» «Так что из того, что студенты, что мне их, в репетиторы нанимать? А что за костюмы на них?» «Костюмы — говорит, — в стиле эпохи, из костюмерной Зимина». Ну-ну... Оделся я, грим сделал для Грозного такой, как я думал, моложе сделал его, чем в «Псковитянке». Все обдумал, что к чему. Выхожу. Вижу — нацелились на меня двое с аппаратами, и к чему-то в землю прутики натыканы. «Это для чего?» А мне говорят: «Вот, будьте добры, ходите отсюда и досюда, не ближе и не дальше, шесть аршин». «Вы что, с ума сошли?» «Да нет, — говорят, — Федор Иванович, такова техника, оптика и тому подобное...» Посмотрел я на Иванова-Гая, он задрожал: «Ей-богу, закон техники, хоть кого спросите». «Ну, — я говорю, — вот что: прутики эти к черту, я буду ходить и играть, а эти с аппаратами пусть ходят за мной и снимают». «Так, — говорят, — невозможно, до этого еще кинематограф не дошел». Надо было мне прогнать их всех — и дело с концом. Но, поди ж ты, уговорил меня, жулик. Один срам получился.

Разговор шел при нашем кинооператоре. Это был очень веселый молодой человек, и, слушая Шаляпина, он покатывался со смеху.

Все было правда: действительно, в те годы кинематограф был в начальной стадии развития, съемки в движении, панорамой, наши операторы еще не знали.

— Смеешься... Дальше что было: ну, какая может быть игра — два шага вперед, два шага назад. Стал играть — солнышко светит, ветерок обдувает, церковка старинная на зеленом лугу, на пригорке, все настоящее, не как в театре. Я даже загорелся, — представилось мне: может быть, и впрямь сюда Грозный на охоту ездил... Вдруг кричат: «Стойте, Федор Иванович, стойте!» Что такое? «Солнце за тучку зашло, нельзя снимать!» Сорвали мне настроение. Нет, уж это не по мне. Какое это искусство? Больше такого срама со мной не будет... А другие могут — скажем, Мозжухин или Полонский. Или не везет мне, что ли? Никогда не буду сниматься [3].

Можно вообразить, как ждали появления Шаляпина на экране, да еще в роли Грозного, в «Псковитянке». Заранее сообщалось, что Шаляпин сам будет писать сценарий «по историческим материалам». В октябре 1915 года фильм с участием Шаляпина появился на экране.

И фильм встретили довольно резкие отзывы:

В «Киножурнале» было напечатано об игре Шаляпина:

«Он не только потрясает, он даже к концу игры утомляет зрителя. Вся его игра — это какая-то бесконечная, сплошная гримаса. Он страшно ворочает пустыми белыми глазами, он скалит рот и скашивает губы, он морщит лоб и шевелит бровями, он крючит пальцы и весь гнется и извивается...»

В другом журнале, «Пегас», издаваемом кинофирмой Ханжонкова, так отозвались об игре Шаляпина:

«Игра Ф. И. Шаляпина напоминала игру трагиков старого времени: много позы, подчеркнутая мимика, замедленный жест... Вас охватывает чувство стыда за Шаляпина, точно перед вами ходит человек, взобравшийся на ходули».

Шаляпину случалось читать о себе суровые и почти всегда несправедливые критические отзывы; например, его критиковали даже за лучшие его роли — Еремки во «Вражьей силе» и Фарлафа в «Руслане». Эти выпады можно было не принимать всерьез. Но в критических статьях о выступлении Шаляпина в кино артист все же чувствовал горькую правду [4].

Он сам понимал, что снялся для кино, не понимая специфики игры для экрана [5]. Он не мог не видеть, что стрельцы и бояре выглядят ряжеными, что эпизоды, хорошо задуманные им, например, финал с птенчиком, — Грозный бережно и нежно отпускает на волю птенчика, выпавшего из гнезда, — эти эпизоды получились на экране неубедительными и неяркими. Внешний рисунок, согбенная шея, облик Грозного в старости, походка, мимика — все, столь реальное, правдивое на сцене, — на экране выглядело грубоватой архаичной мелодрамой, искусственной и неправдоподобной. Вот почему он отказался сниматься в фильме «Борис Годунов» и снова подумал о кинематографе, только когда «великий немой» заговорил и зазвучал.

Шаляпин снимался для экрана, когда появился звуковой кинематограф. Он снялся в фильме-опере «Дон Кихот», но большого успеха не было [6]. Действительно, ему не везло в кинематографе. Кажется, не осталось даже пленки с записью его голоса, нет звукового фильма, показывающего Шаляпина в концерте. [...]

Здесь, в Крыму, Шаляпин напоминал льва на отдыхе. Собеседник, видевший его в то время, удивлялся: тот ли это Шаляпин — вздорный, взбалмошный, с внезапными вспышками гнева, озорной, себялюб? Он видел перед собой доброго

великана из детской сказки, обходительного, внимательного, обаятельного артиста-хозяина. Но стоило человеку поверить в эту простоту, благодушие и проявить к Шаляпину хоть тень невнимания — он чувствовал железную руку сквозь бархатную перчатку. Шаляпин любил, чтобы его слушали, рассказчик он был редкостный; правда, он повторялся, и нам случалось во второй и в третий раз слушать одну и ту же историю о том, как русский купец поспорил с английским, кто кого перепьет: русские приказчики англичан или англичане русских приказчиков. Или другую историю — о том, как он ехал в Москву с пьяненьким извозчиком. Извозчик всю дорогу пел во все горло.

— Спрашиваю его: «Ты с чего это распелся?» Отвечает: «Я когда пьян, всегда пою». А я ему и говорю: «А вот когда я пьян, за меня Власов поет, есть такой бас...» [...]

Мы, сами того не замечая, превратились в его верную свиту, в его поклонников, хотя среди нас были артисты, завоевавшие себе имя и славу, и не только в кинематографии. И Шаляпину нравилось это поклонение здесь, вдали от столиц, бескорыстное поклонение его таланту. И он сумел показать свое благоволение окружавшей его молодежи.

По дороге из Гурзуфа в Суук-Су можно было еще недавно видеть железную ограду и калитку. За оградой не было и следа жилья. Одинокая тропа вела на скалу над гротом. Все вокруг принадлежало богатой землевладелице, некой Денисовой [7], но скала принадлежала Шаляпину. Отсюда, с огромной высоты, открывается море и Аю-Даг, точно спина медведя, жадно припавшего к воде.

Однажды вечером к скале Шаляпина двинулась странная процессия с фонарями и свечами под стеклянными колпаками[8]. Здесь были артисты, приглашенные Шаляпиным, гитаристы и знакомые рыбаки из Гурзуфа и повара из ресторана-поплавка. Шествие двигалось уже в темноте, когда парк опустел и не было любопытных. Ночь была темная, луна была на ущербе. На скале у костра стояли симметрично расставленные четыре бочонка. Костер горел, раздуваемый ночным ветерком с моря, жарили шашлыки, потрескивал бараний жир. Владелец скалы лежал на ковре в превосходном настроении. Он рассказывал анекдот о волжском купце, поехавшем в первый раз за границу, о том, как, попав в Гамбург, купец запил на Гамбургском вокзале и спьяна снова сел в поезд и вернулся в Нижний Новгород. Когда же спрашивали купца о загранице, он неизменно повторял: «Ну и пьют же в Гамбурге, ну и пьют!», хотя пил, собственно, он один, и притом в полном одиночестве.

Мы слушали этот рассказ во второй раз, но не могли не смеяться: уж очень живо и притом с комической серьезностью рассказывал Шаляпин. Потом драматическая актриса читала стихи Некрасова, отрывок из «Русских женщин», очень тепло и трогательно.

Костер погас, бочонки с вином опустели, зазвенели гитары. Луна зашла за горный кряж, стало совсем темно, догорели свечи в стеклянных колпаках. Ярко светили звезды, была теплая крымская ночь, трещали цикады, и чуть слышно долетал до скалы тихий плеск прибоя. И неожиданно Шаляпин запел. Он пел без аккомпанемента «Лучинушку». Как странно, как чудесно прозвучала южной ночью, на скале над морем, русская песня! И с этой минуты он пел песню за песней, не заставляя себя просить, пел в каком-то радостном, снизошедшем

на него вдохновении. Он пел «Сомнение» Глинки. С каким-то сдавленным рыданием и горечью пропел:

Не верю, не верю наветам коварным...

И такая укоризна, такая печаль была в этом неповторимом голосе, что женщины-артистки украдкой вытирали набегающие слезы.

Даже в старинном и довольно пошлом романсе «Глядя на луч пурпурного заката» он спел с таким благородством «мою любовь, и ту забыли вы». Слово «забыли» звучало у него, как стон отчаяния, как страстный упрек. Удивительно, как можно было так наполнить искренним чувством бесцветные слова «жестокого романса».

За горным склоном поднималось солнце, звезды бледнели, нежно-голубым, бледным сиянием открылось нам с огромной высоты море, и вдруг, подняв высоко еле мерцавший фонарь, Шаляпин запел:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Это было в мае 1917 года в Крыму, в Гурзуфе, на скале, которую и теперь называют «Скалой Шаляпина».

В летний вечер 1933 года в соррентийской вилле накануне отъезда Горького на родину, в Москву, я не мог и думать, что вскоре в Париже увижу человека, о котором мы говорили в Сорренто.

В Париже на афишных тумбах среди объявлений театров Монмартра и мюзик-холла «Ампир» появилась желтая афиша. Имя Шаляпина было, как всегда, притягательным. Трудно было пройти мимо такой афиши.

Но прежде чем осуществилось желание услышать Шаляпина, довелось увидеть его и говорить с ним.

Вышло это случайно и вместе с тем не случайно.

Повстречался в Париже один знакомый, благожелательно настроенный человек, не раз ездивший в Советскую страну, добрый знакомый многих наших уважаемых артистов и, кстати сказать, давний импресарио Шаляпина.

Мы заговорили о шаляпинских гастролях; по старой памяти, мы думали, что не так уж легко попасть в театр, когда поет «сам Шаляпин». Но в Париже это оказалось несложным делом.

Импресарио Шаляпина не проявил особенного интереса к этому разговору. Но француз-художник, присутствующий при разговоре, рассеянно сказал:

— На вашем месте я бы не стал его слушать... Пусть он останется в памяти таким, каким вы его помните... Не то, чтобы он стал плох, но все-таки... Впрочем, увидите сами.

А через час после этого разговора, совсем неожиданно, как это иногда бывает в жизни, мы повстречали Шаляпина.

На улице Риволи под бесконечными аркадами было такое место вроде винного погребка, попросту называемое «бодега», то есть что-то вроде таверны. Место это славилось отличным портвейном, доставляемым сюда из Опорто. Старые парижане любили заходить сюда перед обедом, выпить стаканчик крепкого, горьковатого «порто». Здесь было не слишком светло от темных дубовых стоек и больших дубовых бочек позади стоек. Головокружительно пахло крепким вином.

Было воскресенье. Париж, как всегда, опустел, меланхолически перекликались автомобильные гудки. В «бодеге» по случаю праздника почти не было народа.

В уголке, у самого края стойки, мы увидели высокую, прямую фигуру, знакомый облик человека, которого можно узнать среди десятков тысяч людей. Это был Шаляпин спустя пятнадцать лет после разговора за кулисами в Мариинском театре [9].

Прежде всего поразила перемена в его внешности. Исчезли мягкие, округлые черты лица, исчез задорный, лукавый взгляд в упор. Взгляд стал каким-то тревожным, тяжелым, настороженным, седые насупившиеся брови придавали суровое, мрачное выражение лицу. Он сильно похудел, казался еще выше, исчезла пропорциональность в сложении, которая так восхищала на сцене. Резкие, глубокие морщины легли у ноздрей, волосы совсем поседели и стали редкими, открылся лысеющий лоб. Может быть, те, кто часто видел Шаляпина, не замечали этой перемены, но для нас она была резкой и разительной. Знакомый завязанный бабочкой галстук. Серый костюм уже не облегал его большое тело, а слишком свободно висел на нем. Таким был Шаляпин на седьмом десятке лет [10] — состарившийся, но еще не одряхлевший лев. Однако после Горького с его юношеской статностью, живостью взгляда и временами совсем молодой улыбкой Шаляпин казался стариком.

Мы сели в отдаленный, полутемный угол. Перед нами поставили бокалы с «порто». Шаляпин отодвинул свой. Он слушал своего импресарио, временами поглядывая на меня.

— Вот — недавно из Москвы...

— Да, да... — как мне показалось, с досадой сказал Шаляпин, потом спросил, давно ли уехал из Сорренто Горький. И, узнав, что Горький уже в Москве, спросил:

— До осени?

— Нет. Алексей Максимович не вернется в Сорренто.

Седые брови чуть-чуть поднялись.

— Это что же?.. Значит, прощай, Италия? Так-так...— потом, поведя по сторонам глазами, сказал:

— Пойдем отсюда.

Мы вышли и, не торопясь, прошли на бульвары. Те, кто встречался нам, оглядывались на Шаляпина. Он этого не замечал или старался не замечать.

Мы пришли в небольшой ресторан, вблизи площади Мадлен. Час завтрака кончился, и мы были почти одни.

— Будете завтракать?

Когда мы уселись, Шаляпин спросил:

— Ну, есть в Москве перемены?

Я ответил, что начинают строить метро.

— Это зачем же? Извозчиков, что ли, не хватает?

Импресарио, недавно побывавший в Москве, усмехнулся и сказал, что время извозчиков прошло — нынче век такси.

— Ну, какая же Москва без извозчиков, — сказал Шаляпин. — А вот была такая чайная извозчичья «Комаровка» у Петровских ворот. Тоже нету? Жаль.

Действительно, в старой Москве была такая чайная, ради остроты ощущения ее посещали иногда артисты и художники.

Завязался разговор о прошлом и настоящем.

— Публика здесь какая-то злая стала... — вдруг сказал Шаляпин, — после кризиса что ли? Помню мои первые гастроли — где бы вы думали? — в Аргентине, в Буэнос-Айресе — Беназэре, как французы называют...

Он вдруг оживился, и в глазах появилось что-то прежнее, озорное.

— Перед первым спектаклем приходят ко мне русские. Теперь всюду русские, и тогда были, и говорят: «Вы, Федор Иванович, ничему не удивляйтесь — публика здесь грубая, скотоводы-миллионеры... Вы ничему не удивляйтесь...» Потом опять: «Публика здесь грубая...» Надоело мне, я их прогнал. Хорошо. Выхожу на сцену — ничего не понимаю, гляжу в публику, ни одного лица не вижу. Одни газеты вечерние. У всех газеты в руках, и все носами в газеты уткнулись. Это оказывается, здесь так оперу слушают... Еще что — в ложах спиной к сцене сидят, ей-богу! Взяла меня злость! Ну, думаю, посмотрим. И сам не помню, как пел, но чувствую — хорошо. В паузе слышу — газеты шуршат, не стало газет. Глядят на меня черномазые, глаза, как угли. И из лож глядят. Словом, кончается ария — никогда я такого грома не слышал. Говорят, даже в азарте из револьверов в потолок стреляли. Вот тебе и скотоводы! Я потом с ними что хотел делал... Да, артист должен ездить, много ездить, по всему миру. Это шлифует артиста. Это дает опыт... Подумайте — приезжаете вы в город, в Южной Америке или в Австралии, где ни разу не были. Там имя только понаслышке знают. Идут потому, что знаменитость, потому, что цены бешеные. Ему все равно, что у вас хандра или насморк, или просто выпито было сверх меры. Он деньги платит и за свои деньги требует — и я обязан ему дать сегодня, сейчас. А завтра будет другой город и опять с вас требуют. Это не то, что по матушке России ездить, где вам простят да еще пожалеют по доброте души: «Может, расстроился чем-нибудь сегодня или болен, или хватил лишнее, зато какой артист!» За границей: заплатил, и ты ему подавай сполна то, за что были деньги плачены. Вот так и шлифуется артист. Деньги — «монэй». Талант — «бизнес». Говорят, деньги — не это, мол, важно. А я скажу так: стал хуже петь — тебе цена меньше. Это закон. Искусство — искусство, а за искусство платят.

Он говорил об этом с горечью и с раздражением. Поистине, перед нашими глазами была трагедия, реальная, жизненная трагедия — закат великого артиста.

Вошла шумная компания французов. Они увидели нас, увидели Шаляпина, узнали его и зашептались. И тут в лице Шаляпина можно было увидеть досаду и смущение. Правду говорили о нем, что он смущался на людях. А ведь ему, кажется, не привыкать к такому интересу, который он вызывал у окружающих. Он поменялся местами с импресарио и сел спиной к пришедшим.

— Никогда меня публика не любила, — к изумлению моему сказал он, — не удивляйтесь, меня не любили, а вот Леонида Собинова любили, все любили. Всем он был мил: и студентам, и адвокатам, и товарищам артистам. И женщинам. Завидую такому характеру. Я в самом соку был, то есть пел, как никогда не пел, а кругом все говорили: «Что, мол, будет, когда потеряет голос?» И прочили меня в драматические артисты. И все ждали — вот, мол, скоро конец Шаляпину, — есть, мол, такой бас Дидур. И ждали и радовались: «Куда Шаляпину...» Так и писали — заживо хоронили Шаляпина. А вы думаете, Дидур много хуже меня был? Настоящий певец, голос, и по сцене ходить умел, и Мефистофеля спел не хуже других. А где он теперь? Приходили меня слушать злые: студенты ночь на морозе стояли за билетами, ругали меня за то, что я деньги люблю, за то, что даром в пользу студентов не пою, за то, что где-то когда-то хористок обидел, уж сам не знаю за что... Сколько я писем получал: «Хотя вы и свинья, но я поражен — ваш талант... и прочее, прочее, — пришлите полтораста рублей...» И так везде; здесь меня русские ненавидят: мол, «свой», а денег не выпросишь. А какой черт я им «свой»? Я работал как вол, и что мне платят, то мое. А там, на родине? Забыли, ну, не совсем забыли, так забудут. Ну, артисты, старые знакомые помнят, а умрут последние — и забудут. Да, не удалась жизнь! Не удалась!

И вдруг он сказал:

— Давайте поедем ко мне. У меня чудо что за коньяк. Дома — никого. Все разъехались. Сам не пью: врачи не велят, но люблю, когда пьют. — Он вдруг улыбнулся. — Я сыну говорю: «Пей коньяк, за него тысяча франков заплачено, я в твои годы этого не мог». А он отвечает: «Ты в мои годы с плотниками три ведра водки мог выпить, а я этого не могу».

В доме Шаляпина, в его квартире на авеню Прейсиш-Эйлау, авеню Эйло, как говорят французы, висел портрет хозяина в шубе и шапке работы Кустодиева. Таким его помнят многие в годы его зрелости. Теперь же перед портретом стоял шестидесятилетний человек, уже ощущающий смертельную болезнь [11], но с молодой душой, непокорным и страстным характером, неутолимой жаждой жизни.

Два дня спустя после этой встречи в старом театре Шатле, пропахшем застоявшимися запахами грима и красок, Шаляпин пел Мефистофеля.

Это был совсем иной образ — не прежний молодой, вакхический черт с походкой бретера и сладострастника. Согнувшись, заложив руки за спину, на длинных, очень худых ногах стоял старый дьявол. Длинная шпага по диагонали висела позади него. И злобная ярость была в его длинном худом лице, и что-то страдальческое было в полубезумном и гневном его взгляде... Совсем другой образ — трагический и жуткий. Не стало вдохновения, не стало одухотворенности в исполнении, хотя все, что делал Шаляпин на сцене, было безупречно и совершенно. Чувство музыкальности, дар музыкальности не изменил артисту, а сценическое его искусство сохранило всю силу, даже стало более совершенным. Этим совершенством исполнения Шаляпин старался заменить вдохновение. Вдохновения же не было потому, что слушали его чужие люди, слушали холодно и бесстрастно.

Дидро писал, что актер сам по себе должен оставаться холодным и спокойным в те минуты, когда он зажигает и потрясает других.

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы, и в этой двойственной жизни, в этом равновесии между

жизнью и игрой состоит искусство». Так говорил Сальвини, один из величайших артистов, которого любили и ценили великие мастера русского театра.

Константин Коровин уверял в своих воспоминаниях, что в последние годы жизни Шаляпин терял неотъемлемое для великих артистов свойство видеть и слышать себя как бы со стороны, он уже не был в силах соблюдать чувство меры, и слезы его в сцене смерти Бориса были настоящими слезами. Это были слезы не царя Бориса, а слезы артиста, оплакивающего утрату, увядание тех драгоценных даров, которыми он владел во времена молодости и творческой зрелости.

С этим нельзя согласиться: может быть, были спектакли, когда Шаляпина можно было упрекнуть в том, что в голосе его не было прежнего свободного звучания, в том, что не стало редчайшего шаляпинского тембра, — так, по крайней мере, пишет Коровин. Но и в те годы, когда гений артиста был в расцвете, он сам говорил, что рядом со спектаклями — праздниками искусства были будни. А в парижских гастролях он пел Кончака и Галицкого в одном спектакле «Князя Игоря» и спел так, что забыть невозможно.

Беда была в том, что уж очень бедно были обставлены эти спектакли. Так, в «Борисе Годунове» партнеры и хор — все было жалким, случайным. Не было той праздничности зрелища, к которой мы привыкли в Большом театре в Москве, праздника оперного искусства, который сам по себе вдохновлял артиста.

И Борис стал другим; не стало сильного и мудрого человека, раненного насмерть раскаяньем, сознанием совершенного им преступления. С первого явления на сцене был подавленный, мучимый смертельным недугом, глубоко страдающий человек.

В этом новом образе был отзвук личной трагедии Шаляпина. Если в молодые годы Шаляпин писал Горькому о том, что чудится ему «и то и се», будто и голоса стал лишаться, то можно было вообразить, как эти сомнения терзали его на седьмом десятке лет [12].

Потрясающие слова: «Я царь еще...» — в такие минуты воспринимались не как слова царя Бориса, а как жалоба артиста, чувствующего приближение конца. [...]

И точно это была мольба о прощении, раскаяние великого артиста в том, что он так трагически завершил свою жизнь, было заключительное: «...вот царь ваш... простите, простите...» — рыдание и раздирающая сердце гениальная музыка Мусоргского.

Передо мной лежит программа концерта Шаляпина. Он пел в июне 1937 года, это было за восемь месяцев до смерти [13].

В эти последние годы жизни он вынужден был перейти к концертной деятельности, в оперных спектаклях приходилось выступать редко. Впрочем, и в Большой опере в Париже, в Милане в «Ла Скала» дела были не блестящие: Европа вступила в полосу зловещих предвоенных лет. В Германии уже свирепствовал гитлеровский террор.

Если внимательно прочитать программу концерта, подивишься богатому репертуару артиста, особенно на склоне лет. Программа включает 38 номеров —

это все, что пел в концертах Шаляпин; естественно, что в обычном концерте он пел не все, что указано в программе, а только пятнадцать романсов, арий и песен, не считая «бисов».

Концерты были рассчитаны на иностранную публику, и потому программа имеет оригинальный вид, нечто вроде большой тетради — в ней тексты романсов и песен, исполняемых на русском языке, даны в переводе на французский и английский языки.

Каждый романс, каждая песня, ария имеет свой порядковый номер. Перед исполнением Федор Иванович объявлял по-французски и по-английски номер того произведения, которое будет исполнять. Шелестели программы, публика разыскивала указанный номер и следила по тексту за исполнением. Несмотря на то, что иностранцы слушали романс на русском языке и внимание их отвлекалось, они следили за французским текстом, впечатление было потрясающим.

Он начал с романса Бетховена «Под камнем могильным...», который исполнил на безукоризненном итальянском языке. Во французском переводе он исполнил «Ночной смотр» и, конечно, по-русски «Титулярного советника» Даргомыжского. Затем следовала ария Лепорелло из «Дон Жуана» Моцарта [14]. Это было несколько необычно. В прежние времена Шаляпин избегал исполнять оперные арии в концертах. Он справедливо утверждал, что оперные арии надо исполнять на сцене в гриме и костюме, в сопровождении оркестра — словом, в оперном спектакле, а не на эстраде. Вслед за арией Лепорелло вдруг неожиданно прозвучал «Трепак» Мусоргского, и опять это была уступка публике, надо было сразить иностранцев контрастом, эффект был обдуманный и действительно поразительный. И точно таким же контрастом вслед за «Трепаком» звучала томная и сладостная «Персидская песнь» Рубинштейна. Романс Сахновского на слова Лохвицкой Шаляпин пел во французском переводе, и только совершенство исполнения и благородство звука спасали этот посредственный романс.

Шаляпин спел «Двойника» Шуберта. Здесь он был истинно велик. Было почти физическое ощущение — мороз пробегал по коже от этого летящего ввысь чудесного инструментального голоса, от скорбно-прекрасного, строгого лица и расширенных, горящих вдохновением глаз. И тотчас после «Двойника» — исполненная удачи и веселья русская песня «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», песня, от которой даже у сумрачных скандинавов появлялась на лице улыбка.

Он пел арию Кончака, затем романс Флежье на слова Альфреда де Виньи [15], затем знаменитую арию о клевете дона Базилио, заставляя забыть, что он поет без грима и во фраке, и воскрешая в памяти длинную, нелепую, тощую фигуру на сцене Большого театра. Вслед за тем он объявил на французском языке «Jean le conscrit» — это была грустная русская песня «Ваня-рекрут», записанная им самим с голоса своей матери. (Об этом довела до сведения зрителей программа.) С какой глубиной чувства, с какой выразительностью должен был исполнить эту песню Шаляпин, чтобы она доходила до сердца иностранцев или тех русских слушателей, которые давно перестали быть русскими!

Программу концерта завершала «Калина-малина» и «Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской» — это была чистая экзотика для господ в партере, и они приходили в восторг от подмывающего «Эх! Эх! Эх!..» и «Эх, кумушка и голубуш-

ка...». Он стоял, огромный, с веселыми, лукавыми искорками в глазах, и все его легкое, худое тело как бы трепетало в зажигательной пляске.

Потом спел на «бис» «Отчего я люблю тебя, тихая ночь» Чайковского; пел с таким чувством, нежностью, которая не доступна ни одному лирическому тенору. И затем, конечно, «Эй, ухнем» — волжскую песню, с которой он прошел по всему миру. И вся эта обильная программа была исполнена артистом, которому осталось несколько месяцев жизни.

Осталась программа и портрет артиста — скорбное, усталое лицо с седыми нависшими бровями и трагической складкой у рта, — программа, на видном месте которой напечатана реклама ликера «Бенедиктин»...

В последние годы жизни он уже не обращал внимания на тех, кто его окружал на сцене, и на то, что его окружало. Фраза, которую он бросил: «Стал хуже петь — тебе меньше платят...» — была горькой правдой. Ему стали меньше платить, он стал ездить в медвежьи углы Азии, куда раньше не заезжал. Он пел в Харбине и в Шанхае. И там его встречало злобное шипение белоэмигрантов, которые требовали подачек и получали от Шаляпина грубый отказ. В Шанхае белогвардейские газетки ругали его отвратительной бранью, какая-то «активная группа» разбрасывала летучки с лозунгами: «Шаляпин — враг русской эмиграции! Бойкотируйте Шаляпина! Ни одного цента Шаляпину! Все клеймите хама! Все срывайте его концерт!»

Один русский артист посетил его после концерта и застал одиноким, больным [16]. Он полулежал в кресле с заострившимися чертами лица, в поту от простуды. Теперь он уже не напоминал Алексея Орлова или Алексея Ермолова, как в былые годы, а, скорее, умирающего графа Безухова, екатерининского вельможу, на смертном одре, каким тот изображен в «Войне и мире».

Но Шаляпин еще жил, это были последние два года его жизни.

В 1910 году старый друг Шаляпина писал о нем, что он — талант русский и должен работать в России и для России, а то, что он делает за границей, есть много мастеров делать и без него.

Упрекал он Шаляпина в том, что артист выступил в беспомощном произведении «Орел»[17]. Упрекал артиста и в том, что Шаляпин пел в Монте-Карло для прожигателей жизни, забегающих в оперу между двумя ставками, выигранными или проигранными в рулетку.

На упреки друзей, касающиеся участия артиста в «Дон Кихоте», осмеянной и провалившейся опере [18], Шаляпин отвечал, что видит слезы на глазах у зрителей и это дает ему высокое удовлетворение.

Слабое это было утешение, но все же участие в опере Массне можно было объяснить страстным желанием создать рыцаря Печального Образа. Чем же можно оправдать «Орла» и многое другое?

И в прежнее время здесь же, в Париже, ему случалось поступаться многим, за что он ратовал в оперном искусстве. Он пел Бориса в парижской Опере, и поджарые, подвижные хористы французы мало походили на осанистых и дородных русских бояр. Но тогда он относился к этому как к комическому эпизоду. Обращаясь к боярам-хористам, он вкладывал в обращение «бояре» чуть заметную иронию, которую понимали только русские, находившиеся в театре.

Полвека служения искусству он предполагал отметить в Париже. Был образован юбилейный комитет под председательством Клода Фаррера, вице-председателем был известный французский актер Сашá Гитри.

В глубине души Шаляпин не мог не понимать горькой истины — великий русский артист справляет свой полувековой юбилей на чужбине.

И потому он с живым интересом беседовал с людьми, приезжавшими из Советской страны, особенно со старыми знакомыми; и в беседах с ним всегда поражали умные и глубокие воззрения на задачи и цели искусства, ясное понимание главного — искусство должно служить народу, и особенно такому даровитому народу, как русский. Но по-прежнему в его рассуждениях удивляло противоречие его слов поступкам и то, что разумные и мудрые мысли об искусстве, об эпохе были перемешаны с пустыми и подчас просто смешными, мелочными разговорами о каких-то мнимых обидах, которые он претерпел от каких-то хористов или совсем незначительных сотрудников театрального отдела в Петрограде. Ему было приятно, когда на его концертах присутствовали люди из советской колонии в Париже и Лондоне, Нью-Йорке. Советский инженер, побывавший в командировке в Англии в 1937 году, был на одном из последних концертов Шаляпина. Впечатление было грустное — Шаляпин пел в полупустом зале, публику из дальних рядов просили сесть поближе, в пустующие первые ряды. Англичане слушали его скорее с любопытством, чем с восхищением, сохраняя бесстрастное выражение лица. Но были и горячие поклонники русского артиста, иные даже просили советского инженера перевести им по-английски «Вниз по матушке по Волге».

Это был результат воздействия концертов Шаляпина.

В тот год Шаляпин пел в концерте в пользу бастующих горняков Уэльса, об этом тоже следует подумать, когда хочешь понять, что происходило в душе этого человека в последний год его жизни.

Через два года, три месяца и двенадцать дней после смерти Горького смерть навеки закрыла глаза Федору Шаляпину [19].

Он умирал в тяжелых муках от редкой, почти небывалой в его возрасте болезни — от острого белокровия — и не верил в то, что умирает.

Человек несокрушимого здоровья на седьмом десятке лет умирал мучительной и медленной смертью и завидовал Мазини, который дожил до восьмидесяти лет. Шаляпин хотел жить и увидеть родину.

Жизнь постепенно уходила от него. Все становилось чем-то отдаленным, все становилось далеким воспоминанием — несокрушимое здоровье молодости, дружба великих людей, любовь, слава... Воспоминаниями стали вино и вкус к любимым блюдам, страсть покупать землю, острова, скалы, дома, картины, редкости. Жажда обогащения бросала его из конца в конец света, он видел все материки, все столицы мира, его видели все материки и столицы мира, а теперь вся жизнь, вернее, то, что осталось от нее, сосредоточилось в этих четырех стенах, вернее, на этой кровати, с которой ему уже не суждено было подняться и на которой кончилась его жизнь.

И осталась еще тоска по тем местам, где он был молод, где был весел и счастлив, — тоска по волжским далям, по великолепному Большому театру, где безраздельно и по праву царствовал царь искусства, Федор Шаляпин...

Говорят, что его всегда угнетала мысль: певец смертен — произведение искусства вечно. Он, бывало, говорил Горькому:

— Алексей, после тебя останутся книги, останется Максим Горький, а я без голоса кому нужен? А когда помру, вообще ничего не останется.

От Шаляпина дошли до нас, сохранились не одни граммофонные пластинки. Остались созданные им или почти заново созданные образы искусства, и каждый молодой певец, которому доводится петь оперную партию, петую Шаляпиным, ищет и находит людей, слышавших в этой опере «самого Шаляпина», и читает статьи и книги, в которых рассказывается о том, как пел в этой опере «сам Шаляпин» в Москве, в Петербурге, на родине, за границей.

Что бы ни говорил Шаляпин в раздражении, он чувствовал тоску по родной земле и родным людям — иначе он не мог бы подписать свое имя под этими напечатанными в его книге словами: «Милая моя, родная Россия». Он нашел в себе силы ответить смело и прямо на вопрос «жизни артиста»: «Где мой театр?» «... Там, в России». На это хватило искренности и прямоты у «умнейшего мужика».

И еще он мог, чувствуя приближение конца, мечтать о том, что его похоронят на Волге, на крутом холме, близ Ярославля:

Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие баянов
Не будут говорить о нем...

Друг Шаляпина, художник Коровин, писал, что из-за этих слов в опере «Руслан и Людмила» Шаляпин не хотел петь Руслана: «Руслана бы я пел, но есть место, которого я боюсь».

Забвения, а не смерти боялся Шаляпин.

Он рассказывал свои странные сны. Будто стоит он на сцене Большого театра в венце и бармах Бориса, в золотом царском облачении, и хор поет ему славу, и звонят колокола, а потом он глядит — и вокруг никого нет... В театре, на сцене нет ни одного человека, и даже в оркестре ни души, а он стоит один на краю, у самой рампы, как над пропастью, покинутый всеми, один в пустом, огромном, сверкающем золотом полутемном театре...

И когда глаза остановились на кратком сообщении «Смерть Ф. И. Шаляпина», дрогнуло сердце и вспомнился этот необыкновенный человек, с таким неудержимым весельем, с такой удалью и лукавством запевавший «Вдоль по Питерской»... А потом в ушах долго звенела удаляющаяся песня бурлаков, затихающая навеки последняя нота «Эй, ухнем». [...]

В. В. ЯКОВЛЕВ

РАССКАЗ РАБОЧЕГО

Будучи плотником сцены Мариинского театра в Петербурге, я наблюдал великого певца в 1907—1918 годах, в самый расцвет его могучего дарования.

Все мы, рабочие сцены (а нас было только плотников около семидесяти да электриков человек двадцать пять), любили его, гордились им. Считали его своим, так как знали, что Федор Иванович вышел из народа и только своим талантом завое-

вал всеобщее признание. Позже, когда были опубликованы первые главы его автобиографии, которую мы читали вслух в курилке [1], мы узнали о его безрадостном детстве и юности, и Шаляпин стал нам еще ближе и роднее.

Скажу прямо: в день, когда шла опера с участием Федора Ивановича, на сцене царил порядок, чувствовалась какая-то приподнятость в работе, настроение. За кулисами стояла торжественная тишина. Ведь сегодня поет Федор Иванович, говорили люди сцены. Таково было обаяние имени Шаляпина.

Старики плотники, работавшие на сцене по двадцать пять — тридцать лет (Ф. Поспелов, И. Крупенин, С. Кириллов, Н. Ежов), еще помнившие П. Чайковского, Н. Фигнера и других больших музыкантов и певцов, говорили нам, молодым:

— Лет двенадцать назад Шаляпин был совсем молодой. Имел прекрасный голос, был принят в труппу, выступал с успехом. А ведь не давали ему петь, затерли парня... «Бас из босяков» прозвали. Пришлось уйти Шаляпину. А теперь вон он какой, Федор Иванович. После него не хочется других певцов слушать.

Это подлинные слова старых рабочих сцены. Да я и сам переживал такие же чувства. Выйдем на площадь, к воротам, декорации носить на сцену, а на площади ко всем трем кассам театра уже громадные очереди за билетами. Уходим со сцены в двенадцать часов ночи — снова видим очереди. Идем в восемь утра на работу — очередь по Офицерской, по ул. Глинки и по Торговой, и все это на оперу с участием Ф. И. Шаляпина.

— Мать честная! Вот так Федор, босяк, здорово!.. — глядя на очереди, говорит наш «старшой», пожилой рабочий Н. Дмитриев, по прозвищу Пузырь. — Народищу-то за билетами...

В день первого выступления Федора Ивановича в новом сезоне, когда он, возвратившись из-за границы, приходил в театр, мы его всегда встречали. Поставим «начало», то есть декорации первой картины, и собираемся кучкой сзади сцены, человек сорок.

Вот, шаркая галошами, появляется Федор Иванович, шуба расстегнута, шарф на шее — и к нам, приветливый.

— Здорово!.. Здравствуйте, братцы!

— Здравствуйте, Федор Иванович! Как ваше здоровье? — хором отвечаем ему, — как ваши успехи... там, за границей?

А он с растяжечкой в голосе:

— Не посрамил русского имени, не посрамил... Нигде, рябята, не посрамил. Хорошо везде прошло, — отвечает Федор Иванович и тут же прибавит какую-нибудь загогулину, да с таким добавлением, да так уморительно, что мы покатываемся со смеху.

Крепко запомнили юбилейный вечер, когда чествовали В. В. Андреева по случаю 25-летия его деятельности [2]. На сцене — русский оркестр, чуть ли не сотня музыкантов. Сзади огромные балалайки-басы, ближе балалайки поменьше, в первых рядах пикколо, а впереди гусли, гармошки, бубны, деревянные ложки, группа с рожками.

Вот вышел В. В. Андреев, небольшого роста, изящный, с подстриженной черной бородкой. Остановился перед оркестром, поднял руку в белой перчатке — и все музыканты дружно встали.

В зале гром аплодисментов.

Андреев благодарит, кланяясь залу. Повернулся к оркестру, поднял палочку, взмахнул... и полились звуки наших родных русских песен. За душу хватающий, грустный мотив. Залихватский, заражающий удалью напев.

А когда зазвучал бравурный «Светит месяц», многие из нас, рабочих, позади сцены пустились вприсядку. Не вытерпел, вылетел к нам и И. В. Ершов (будущий народный артист). Смотрим, на левой стороне сцены Федор Иванович — то руки в боки, то этак вверх махнет рукой, только полы сюртука раздуваются. Откалывает... С дробью отплясывает русского...

Началось чествование В. В. Андреева. Много делегаций, много маститых деятелей приветствовали его. Вот идет к юбиляру Ф. И. Шаляпин, в руках огромный лавровый венок. Коротко было его приветствие:

— Дорогой Василий Васильевич! За то, что ты нашу сиротиночку, русскую балалаечку, вывел на солнышко, — и вскинул руку вверх, — вот тебе от меня спасибо.

Поднял огромный венок и надел на Андреева, целуя его. Василий Васильевич весь потонул в венке... Зал бурно аплодировал.

О Шаляпине как об артисте и певце много написано книг, а я на этих страницах расскажу о нем как о человеке, как он относился к людям.

Была у нас при сцене курилка — замечательный наш «клуб» тех лет. К нам в курилку заходили «курнуть» те из артистов и хористов, кто был попроще — не разыгрывал барина, не важничал, задирая нос... Я, мол, «императорский артист». А таких было немало. Помню, как бывали в курилке из балета: А. А. Орлов, П. И. Гончаров, Ф. В. Лопухов. Любили бывать Д. А. Смирнов, И. В. Ершов, заходил, и не раз, и Ф. И. Шаляпин. Войдет и спросит:

— А ну, ребята... Дайте-ка махры курнуть!..

И кто-нибудь из стариков протягивает ему свернутый для курева «Петербургский листок». Оторвет Федор Иванович клочок на «козью ножку» и протягивает руку, а плотник из пачки отсыпает ему порцию махорки... Свернет «козью ножку» Шаляпин, прикурит, затянется и закашляется до слез... И кашляя, спрашивает:

— А какая, ребята, фабрика этой махры? Уж очень она задиристая!

И на протянутой ему пачке махорки читает:

— А-а... знакомая — «Балканская звезда»!.. Знаю, знаю... еще на Волге, на баржах, ею баловался!.. И, куря махру, расскажет нам анекдотик, да со смачком, да так, что вся курилка хохочет.

И, сделав нам этак рукой, уходит довольный.

В театре у нас были и «эстеты» — артисты, которые, важничая своим дворянским и даже «сиятельным» происхождением, относились к Шаляпину так:

— Генерал из мужиков у нас на сцене появился. — Вот что слышали мы, и не раз, от этих «высокородий».

А «генерал» Шаляпин такой раз устроил нам, рабочим, концерт, что я и теперь вспоминаю его с восхищением. И это я не один помню, а и мой товарищ по работе, работавший в те годы плотником сцены театра — теперь уже старик, да и глухой, — Данилов А. И. из соседней деревни.

Дядя царя Николая II, князь Константин Константинович, поэт — К. Р., сочинил трагедию в стихах — «Царь Иудейский», ее предполагалось поставить в нашем театре. Но вмешался синод — высшее церковное управление — и запретил ставить эту трагедию в нашем театре, а только в закрытом Эрмитажном театре... И нам пришлось декорации «Царя Иудейского» переделывать, поднимать в декорационный зал для подгонки их к меньшей по размерам сцене Эрмитажного театра.

В тот день сцена театра была предоставлена нам, рабочим, для уборки. Мы приводили в порядок механизмы и декорации, а электрики осматривали и чистили софиты и другое электрохозяйство. Значит, рабочие все на сцене, а артисты и хор занимались в репетиционных залах...

Обвязав веревками декорации «Царя Иудейского», мы в конце сцены подняли их в декорационный зал. Присели отдохнуть у задней стены сцены, и наш веселый «философ» Евсеев Володя затянул песню:

Умер, бедняга... В больнице военной
Долго, родимый, лежал.

Ему подтянул и другой наш веселый парень, Петька Коршак, и оба складно поют:

Эту солдатскую жизнь постепенно
Тяжкий недуг доконал...

Мы слушали... И тут случилось такое замечательное, о котором я, читая литературу о Шаляпине, нигде не встречал.

Мы слушали певцов, сидя у задней стены, которая отделяет сцену театра от Крюкова канала, а слева, в основной стене, в нише, есть дверь, ведущая на левую сторону сцены. И вдруг видим... в этой двери сам Федор Иванович стоит и слушает, а за ним Исай Дворищин — тоже слушает. Певцы же, не видя Шаляпина, выводят:

В этом измайловце щеголеватом...
Кто бы узнал мужика!

Увидя Шаляпина, мы осеклись... умолкли.

Не знаю, что переживал Федор Иванович, но по лицу его видно было, что он восхищен. И он выкрикнул:

— Браво, друзья! Молодцы!

И выйдя из ниши двери в наш круг, сказал:

— И меня подцепила эта песня. Разрешите, и я ее спою. Не возражаете?

Так у задней стены сцены возник концерт. Да еще какой! С участием Ф. И. Шаляпина! А остальные, работавшие в разных углах сцены, — все, и даже дежурные пожарные сторожа прибежали... И вот всемирно известный певец поет перед нами, простыми людьми:

Умер, бедняга...

Мы все с замиранием сердца, стараясь не пропустить ни звука, слушали... А Федор Иванович продолжал:

Рано его от семьи оторвали,
Горько заплакала мать...
Всей деревней его провожали...
И через год... мужика не узнать!..

И так проникновенно — до глубины души — исполнил он последний, заключительный куплет:

Горько рыдала солдатская мать...
Русская наша крестьянка.
Хмурясь, слезы ронял и отец...
Наш русский крестьянин в лаптях...

Мы, восхищенные, благодарим Федора Ивановича, а он, взяв под руку Исая, говорит:

— Исай Григорьевич! Давай, споем... и комическое. Пусть посмеются ребята Видишь, как слушают!

И, втянув в наш круг Исая, продолжает:

— Братцы! Что-то мне «хотца» петь перед вами. Заело меня. И мы споем вам старинный солдатский дуэт!

Во субботу, день ненастный...
Нельзя в поле работа́ть! —

спокойно запели они, и продолжают:

Нельзя в полюшке работать...
Нни бо-ро-ни-ть, нни па-ха-ты!
Эх... да-а-а —

рокочет бас Шаляпина.

— У-у-у... —

льется тенорок Исая.
И бас Шаляпина выразительно так:

Про-щай, дев-ки-и...

А Исай с выкриком:

Про-щай... ба-бы!

И вместе оба:

Уго-ня-ютт... нас... от ва-а-сс!
Эхх — дд-а-а-а!..

Тянут они... И вместе оба:

Уго-нн-ня-ют... нна ту го-рру,
Нна по-ги-бель-ный Кап-ка-а-з! —

И как плачут:

— А-а-а... у-у-у...

И Шаляпин опять рокочет:

Про-щай, дев-ки-и-и!

И Исай тоже:

Про-щай, ба-бы!

И опять вместе:

У-го-ня-ют нас от ва-сс!
А-а-а ы-ы-ы!

Это было так бесподобно, что мы, восхищенные, бурно аплодировали, кричали...

— Что, понравилось? — спросил Федор Иванович. И тут же такое проделал, что, прямо скажу, ошеломил нас. Увидя в руках у одного электрика кожаные рукавички, он со словами: «Дай-ка их мне, дружок!» — взял их в руки и, став в позу, громко хлопнул ими и запел с шаляпинскими интонациями:

Светит ме-сяц... светит ясный...
Светит месяц... золотой!

И, разведя так руками, продолжает:

Освещает путь-дорожку
Прямо к миленькой моей!!!

А Исай, подбоченясь, таким кочетом прошелся перед нами: и в присядку, в лад с песней, давай выделывать разные кренделя.

А Федор Иванович как хлопнет рукавицами и, тряся ими, в лад Исаю поет:

Сниму... сниму я... рука-вички,
Своей миленькой отдам...
Эх... надевай ты, свет-девица,
Белы ручки нне мма-рай!

И, хлопнув еще рукавицами с приплясом выкрикнул:

— Все... ре-бя-та!.. Кко-не-ц!

И спокойно прибавил:

— Я вас задержал, ребята... Извините.

— Ну и бес же ты, Федор Иванович! — кричит восхищенный плотник Николай Карляк. — Уморил ты нас. Здорово вышло как!

— Что, хорошо? — спрашивает его Шаляпин. — Я, ребята, с вами как отдохнул! Вспомнил свою юность, прошлое... Спасибо за внимание!..

И, взяв Исая под руку, со словами: «Пойдем... Пора...» — прошел сквозь ликующую, аплодирующую толпу и направился к выходу. Идя по сцене, оглянулся на нас, засмеялся и, говоря что-то Исаю, скрылся с ним за дверью. А мы, ошеломленные, стали расходиться каждый к своей работе, а старик плотник Тимофей Васильев, всегда молчавший, тут заговорил:

— Да, ребята, двадцать пять лет я работаю на сцене, а такого еще не видывал, чтобы перед нами, рабочими, пели такие большие певцы. Не забудьте еще и того — Шаляпин имеет еще и звание «солиста его величества»...

Этот шаляпинский концерт у певцов и хористов вызвал другую реакцию. Хористы, в особенности та часть их, из «поповичей», всегда настроенная неприязненно к Шаляпину, говорили:

— Подделывается, подхалим. То царю... на карачках. А теперь заигрывает с мужиками-рабочими. Босяк он. Малообразованный!

Вот такие слова мы своими ушами слышали в те дни.

А как возник этот «концерт»?

Шаляпин в тот день был на репетиции в фойе театра и, окончив ее, прошел с Исаем в свою уборную на левой стороне сцены, чтобы что-то там взять. Уходя, услышал пение наших ребят. Заинтересовавшись, Федор Иванович прошел левой стороной сцены к той двери, откуда он и слушал пение этой песни и где мы его и увидели. Вот так и возник этот «концерт».

А вот еще эпизод.

Дело было в 1911 году. Начались работы по возобновлению «Хованщины» Мусоргского. Перед началом репетиции вся труппа по предложению Федора Ивановича участвовала в панихиде по Мусоргскому в Казанском соборе.

В декоративном зале художник К. Коровин с помощниками заканчивал декорации. Репетиции артистов, хора шли сначала в репетиционных залах. Затем перешли на сцену. Ставил оперу сам Федор Иванович. Это были незабываемые репетиции. Хорошо помню, как кропотливо работал он с артистами, хором. Ведь в «Хованщине» много массовых сцен.

Вот идет репетиция «Стрелецкой слободы». В роли Марфы Е. И. Збруева. Под рояль она поет «Исходила младешенька...». Федор Иванович внимательно слушает и, когда Збруева кончила, говорит ей:

— Евгения Ивановна, я горячо вам советую вот с такими оттенками исполнить ее...

Садится на табурет напротив Збруевой близехонько, вполголоса напевает всю песню Марфы. Збруева сидит как завороженная, смотрит ему в лицо. Участники-артисты, хор и мы, рабочие, стоим кругом, тоже слушаем как завороженные.

Другой эпизод: стрельцы (хор) в смущении. Подьячий наговорил им о силе петровцев... «Стрельцы... что нам черт подьячий, — поет стрелец, — нагородил о рейтарах да о петровцах». Сколько терпения, такта проявил Шаляпин в поисках решения этой сцены. Сам перевоплощался в стрельца, пел по-своему, по-шаляпински. В конце концов искомое было найдено и Федор Иванович остался доволен.

А выход Досифея в первой картине: «Марфа-а-а, сведи-ко лютерку домой...» Эмма — Коваленко, Марфа — Збруева. Сколько раз Федор Иванович спокойно разъяснял, как спеть, провести эту сцену, каждую деталь ее.

Также работал над образом Хованского с Шароновым, Шакловитого — с Андреевым.

А сцена сожжения!.. Сколько энергии, упорства было проявлено Федором Ивановичем. Он своим обаянием заражал всех, и мы, рабочие, горели желанием помочь ему и спектаклю в целом.

«Рассвет на Москве-реке». Рабочие поставили чудесные коровинские декорации Василия Блаженного и Кремля. Похитонов играет на рояле «Рассвет». А Федор Иванович с Коровиным, артистами, электриками смотрит из зала и регулирует нарастание света в софитах.

Осталась в памяти генеральная репетиция, особенно последняя картина. Наш русский северный лес, ельник, одноглавая луковка со староверским крестом на шатровой крыше приземистой церкви... «Блям-блям-блям» — тягучие звуки колокола раскольников. Величавая фигура седобородого Досифея в белом саване, с горящей свечой в руке.

— «Труба предвечного!..» — торжественно поет Досифей и зажигает хворост огромного костра. На костре Марфа, Андрей Хованский и другие раскольники в белых саванах, со свечами в руках, готовые к самосожжению.

В огне и пламени
Приять венец славы вечная

возглашает Досифей — Шаляпин с высоко поднятой свечой в руке, и неповторимый голос его потрясает глубиной фанатического чувства.

В оркестре звуки Петровского марша. Вбегают солдаты и пораженные останавливаются: перед ними огромное пламя костра, скрывающее людей...

Опера прошла с громадным успехом. Все газеты Петербурга посвятили ей целые страницы. Мы в курилке читали газеты и радовались, сознавая, что труд всего коллектива под руководством Ф. И. Шаляпина получил такой широкий отклик.

Воодушевленный успехом постановки «Хованщины», Федор Иванович раздал нам, участникам репетиций, свои фотографии с дарственными надписями. И я вот уже пятьдесят лет храню эту драгоценную для меня фотографию с личной надписью Федора Ивановича Шаляпина: «Василию Яковлеву — на память о незабываемых днях моей молодости, триумфе искусства и культуры моей Родины. *Ф. Шаляпин.*»

Был я свидетелем и горького случая, принесшего Шаляпину много страданий. Об этом происшествии немало написано неверного, несправедливого, и клевета, окружившая имя Шаляпина в связи со случившимся на спектакле «Борис Годунов» кое-где живет до сих пор. Поэтому я, живой и близкий свидетель, считаю своим долгом рассказать правду.

Шла опера «Борис Годунов. В роли Бориса — Шаляпин. Картина — «Терем». С обоих боков стены царских палат тянутся от авансцены до третьего плана. В задней стене — небольшая полукруглая дверь. Позади этой единственной двери стоит мой дружок, Петр Евстигнеев, по прозвищу Петька Коршак — молодой рабочий из деревни Рублево, Зубцовского уезда, Тверской губернии (к дверям декораций всегда ставился рабочий, чтобы они не открывались сами).

Я стою рядом с Петькой, и мы слушаем, как Федор Иванович исполняет знаменитый монолог Бориса «Достиг я высшей власти». На спектакле присутствовал Николай II с дочерьми и его свита. Сидели они в левой боковой ложе, у самой авансцены.

Мы с Петром, проколов гвоздем дырочки в декорации, смотрели на сцену. Обернувшись назад, мы заметили, что все хористы, даже те, кто должен был вступать только еще через две картины — в сцене «Под Кромами», почему-то собрались толпой за кулисами.

По мере приближения картины к концу большинство хористов подошло вплотную к стенам «Терема», делая вид, что слушают. Картина кончилась. Занавес опустился. Зал заревел...

Мы видим, как Федор Иванович кланяется публике. Царь с дочерьми удалился в аванложу. Федор Иванович при открытом занавесе стоит у самой рампы и, ничего не подозревая, кланяется публике, а хористы, оттолкнув нас от двери, устремились на сцену с пением гимна.

Заслышав звуки гимна, разошедшиеся покурить оркестранты спешно вновь занимают свои места. Появился дирижер А. Коутс. Музыканты стали подыгрывать хору. Стала возвращаться на свои места публика, тоже подхватившая гимн.

И хор, уже заполнивший сцену, обратившись к царской ложе, опустился на колени.

Мы с Петром и другими рабочими наблюдали всю эту картину через широко распахнутую хористами дверь.

Какое-то время Федор Иванович с недоумением озирался. Вся сцена была забита хористами, и пройти к единственной двери он не мог. И вот мы видим, как и Федор Иванович, придерживаясь рукой за спинку кресла, присел за ним, опустившись на одно колено. Его высокая фигура была хорошо видна нам. Но он не пел гимна и не обращался к ложе.

Мы, рабочие, в тот вечер были в пяти-шести шагах от Шаляпина и все видели своими глазами. Поэтому говорим: обвинение великого артиста в коленопреклонении перед царем не только вздорная, но и злостная клевета. Обсуждая тогда у себя в курилке это происшествие, мы глубоко возмущались грязным потоком клеветы и желчи, лившимся на Шаляпина со страниц газет. Недоброжелатели Шаляпина, не простившие ему «босяцкого» происхождения, его завистники воспользовались случаем, чтобы нанести артисту горькую обиду.

Не многие знают, да и я нигде не встречал полностью опубликованными слова гимна Шаляпина «О революции и мире», который он сочинил по своей инициативе в дни всеобщего военного психоза буржуазных газет и лозунгов социал-шовинистов: «Война до полной победы», «Германию разбить», «Дарданеллы забрать».

Мне пришлось быть участником концерта-митинга 26 марта 1917 года, устроенного Преображенским полком в Мариинском театре в Петрограде, на котором Ф. И. Шаляпин исполнял свой гимн. Хорошо помню грандиозную овацию, устроенную прославленному певцу рабочими, солдатами и матросами, забившими зал театра до отказа. А он, взволнованный, с красным знаменем в руке, бисируя, мощно пел еще и еще замечательные слова своего гимна:

К оружью, граждане, к знаменам,
Тиранов жадных свергнем гнет!
Во славу русского народа
Пускай презренный враг падет!
К оружью, граждане, к знаменам,
Свобода счастье нам дает!
Во славу русского народа
Пусть мир на землю снизойдет.

В зале рев, а он, взметнув красное знамя высоко-высоко, с небывалым подъемом поет:

К оружью, граждане, к знаменам,
Знамена красные вперед!
Во славу русского народа
Пусть мирно пахарь наш живет!

В зале опять грандиозная овация... А он еще:

К оружью, граждане, к знаменам,
Вечную память возгласим!
В борьбе погибшим за свободу,
Друзьям, товарищам своим!

Это был незабываемый концерт. Как я помню, многие слушатели — рабочие, солдаты — взволнованные плакали. Ведь слова о мире, о желанном мире, попали в самую точку, в сердца простых людей, жаждущих конца войны.

Буржуазные газеты тех дней, почти все, замолчали это патриотическое выступление прославленного певца...

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. В начале ноября я был откомандирован из полка в театр на прежнюю работу. Рабочие выбрали меня в местный комитет, затем в члены коллегии при первом правительственном комиссаре бывших императорских театров [3].

Как-то я присутствовал на докладе комиссара театров у А. В. Луначарского. Помню слова Анатолия Васильевича о труппе Мариинского театра: «Это хрустальная ваза народа. И мы должны работать так, чтобы ее не разбить».

Шел третий месяц Октябрьской революции — январь 1918 года... Комиссар театров по просьбе рабочих обратился к наркому А. В. Луначарскому с просьбой разрешить спектакль-бенефис в пользу технического персонала театра. Нарком согласился, разрешил. Раньше право на бенефис имели только хор, оркестр, солисты.

Когда рабочие собрались в курилке, то вспомнили и Ф. И. Шаляпина.

— Жаль, нет у нас Федора Ивановича... Не поет у нас... а в Нардоме [4]!

Тут вдруг случилось небывалое... Дневной спектакль «Евгений Онегин» сорван. Артисты и хористы забастовали и 7 января 1918 года сорвали спектакль. Театр не работал несколько дней. Только после того как «жрецы искусства» одумались, поставлен был «Севильский цирюльник» как опера, в которой нет хора, и другие, где хор занимает небольшое место. Театр, хотя и со скрипом, но начал бесперебойно действовать.

«Философ» наш, Володя Евсеев, был «мастак» на выдумки и в курилке предложил:

— Пойдемте к Федору Ивановичу. Попросим его помочь нам. Я уверен, что он согласится петь! Вот увидите — подтянет и оркестр, и хор, и других. И они придут к нам, и будут петь!

И вот мы, выборные, — старик плотник Ф. Поспелов, электрик С. Кириллов, столяр Е. Воронин, Евсеев Володя и я — пришли к Ф. И. Шаляпину домой. Он принял нас радушно, охотно согласился.

— Хорошая идея у вас — бенефис рабочих театра. Я охотно спою «Бориса Годунова». Вместе с вами попросим артистов, хор и оркестр.

И подарил нам три рисунка на трех листках ватмана. На одном Федор Иванович, подняв руки, зевает и потягивается. И подпись: «Рано поутру не будите меня молоду». На другом — Шаляпин в роли Еремки. Что было на третьем — не помню.

Вручая рисунки, Федор Иванович сказал:

— Вот это от меня подарок к вашему бенефису. В день спектакля продайте их в зрительном зале. Это увеличит ваши средства.

Певцы, хор, оркестр поддержали нас. Своим возвращением Шаляпин «подтянул» большую часть коллектива театра, заставил участвовать в «Борисе» и в последующих спектаклях.

Подчеркиваю, что именно мы, рабочие, ходили просить Шаляпина вернуться в наш театр, а не представители Совета государственной оперы. Об этом Федор Иванович написал в своей книге в 1932 году в Париже:

«Однажды утром, в ранний весенний день, пришла ко мне группа рабочих из Мариинского театра — делегация... Во главе делегации был инженер Э[кскузович], который управлял театром. Дела Мариинского театра шли плохо... сборов не было... И вот решено было снова обратиться к «генералу» Шаляпину... Речи рабочих и их сердечное желание, чтобы я опять вместе с ними работал, возбудили во мне дружеские чувства, и я решил вернуться в труппу, из которой меня недавно столь откровенно прогнали...» [5].

Настал день бенефиса — 19 января 1918 года. Перед началом спектакля мы встречали Федора Ивановича. Помню, что он, веселый, поздоровался, поздравил нас и рассказал какую-то уморительную историю, да так, что мы долго хохотали до слез.

Спектакль прошел с большим успехом.

В антракте, стоя на барьере оркестра в зале, я продавал рисунки — подарки Федора Ивановича — на манер американской лотереи. Другой член комитета, Е. Воронин, собирал деньги в зале и вручал рисунки...

Помню, что нарком А. В. Луначарский сидел в кресле против меня и, смеясь, смотрел, как я, держа рисунок, кричал:

— Кто больше?..

А когда Шаляпин пришел в театр на репетицию, мы, рабочие, поднесли ему приветственный адрес, подписанный всем коллективом рабочих, прикрепленный к деревянному щитку (70×70), от сценического люка. Федора Ивановича приветствовал старый плотник Ф. Поспелов. Начал, да так разволновался, что замолчал. Мне было поручено прочесть адрес. Но под конец я тоже не выдержал — запнулся и замолчал. Федор Иванович от неожиданности был так изумлен, что чуть не со слезами, почти шепотом проговорил:

— Спасибо... спасибо, братцы!

А оправившись, громко сказал:

— Спасибо... дорогие товарищи!

Оратора — дядю Филиппа — и стариков, что адрес держали, он всех троих с чувством расцеловал, а нам, остальным, низко поклонился, говоря:

— Спасибо, товарищи! Этим подарком вы меня глубоко тронули!

Подарок наш Федор Иванович не забыл, и через четырнадцать лет добром нас вспомнил в своей книге теплыми, прочувствованными словами:

«Рабочие оценили мое решение, и когда я в первый раз пришел за кулисы родного театра, меня ждал чрезвычайный сюрприз. Рабочие выпилили тот кусок сцены, около метра в окружности, на котором я, дебютируя на этой сцене в 1895 году, в первый раз в качестве Мефистофеля поднялся из преисподней в кабинет Фауста. И этот кусок сцены мне поднесли в подарок...

Сколько волнений, какие биения сердца испытал я на этом куске дерева, представая перед Фаустом и перед публикой со словами: «И я — здесь!»

Более трогательного подарка для меня не могло быть в целом, вероятно, свете!» [6]

В апреле же 1918 года мы, рабочие, вместе с комиссаром театра И. В. Экскузовичем ходили к Шаляпину с просьбой возглавить художественную часть оперы.

Федор Иванович принял предложение и участвовал в руководстве ведущего театра страны в самые трудные его годы [7].

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ

РАССКАЗЫВАЮТ СТАРЫЕ МОРЯКИ

В ответ на радиопередачу, в которой я огласил письмо Ф. И. Шаляпина к А. М. Горькому [1], пришел пакет из Ленинграда. Прислал его Николай Павлович Ядров, бывший матрос легендарного крейсера «Варяг», участник штурма Зимнего дворца в октябре 1917 года, член Военного отдела Народного комиссариата по морским делам, прослуживший на флоте около полувека, ныне персональный пенсионер. Товарищ Ядров сообщал, что в молодости ему посчастливилось не только слышать Федора Ивановича Шаляпина, но и встречаться с ним.

В дореволюционную пору дирекция Мариинского театра в Петербурге часто использовала в качестве статистов матросов Гвардейского экипажа. В число этих статистов попал и матрос Ядров. Благодаря этому в продолжение нескольких лет он имел возможность постоянно слушать лучших русских певцов, в том числе и Шаляпина.

К своему письму Н. П. Ядров приложил несколько страничек воспоминаний. Написаны они очень просто и непринужденно. И для нас интересен в них не только тот, о ком они рассказывают, интересен и тот, кто *писал* их, — не директор театра, не сослуживец-артист, не личный враг и не личный друг Шаляпина, а рядовой человек, скромный участник оперного спектакля, восторженный почитатель великого певца.

Мы часто читаем: «Рабочая аудитория любила Шаляпина...», «Искусство Шаляпина было доступно...» Но почти всегда это пишут критики и биографы, историки театра, люди искусства. Здесь мы видим великого певца глазами молодого матроса, и глаза эти смотрят на сцену не из театрального зала, а из-за кулис. Мы видим Шаляпина в моменты творчества — на сцене и в артистической. Видим его перед бойцами, уходящими на фронты гражданской войны.

В мемуарную литературу о Шаляпине воспоминания Н. П. Ядрова вносят подробности живые и достоверные.

В рассказе старого моряка мы улавливаем тот восторг, тот сердечный трепет, который вызывали игра и пение Шаляпина. И хочется сказать спасибо товарищу Ядрову за то, что он написал эти странички и разрешил опубликовать их.

Н. П. Ядров пишет:

«В минувшие годы, до революции, Мариинский театр в Петербурге по договоренности с Гвардейским экипажем, в зависимости от того, какая идет опера или балет, требовал на каждый день сколько-то матросов-статистов. Нас, матросов, строем водил в театр унтер-офицер Ермаков, который хорошо был знаком с театральной жизнью.

Начиная с 1912 года я постоянно бывал статистом. За каждый выход на сцену нам платили 25 копеек, а с 1915 года прибавили — стали платить 50. В то время для нас это деньги были большие, так как матрос получал жалованья всего 87 с половиной копеек в месяц.

Много интересных артистов удалось мне видеть и слышать в те времена — Собинова, Андреева, Смирнова, Каракаша, Тартакова, Збруеву. Но особенно запечатлелся в моей памяти облик Федора Ивановича Шаляпина. Мне посчастливилось видеть его в операх «Русалка», «Иван Сусанин», «Фауст», «Хованщина», «Севильский цирюльник», «Юдифь», «Князь Игорь», «Борис Годунов» и других. Сорок с лишним лет прошло с тех пор. Но созданные великим артистом образы и по сей день сохраняются в памяти. Его чарующий голос забыть невозможно.

Когда выступал Шаляпин, билет достать было трудно. Длинная очередь толпилась в морозные дни около Мариинского театра, двигалась медленно, но все же люди стремились купить билет в кассе: барышники продавали с рук по спекулятивной цене, втридорога. А на те спектакли, где сразу пели Шаляпин и Собинов, цены и в кассе повышались в три раза.

Студентам трудно было попасть в театр. Они часто просили нас провести их. И вот, когда мы шли строем в театр, студенты бывало пристроятся к нам, и мы проводили их за кулисы.

Если выступает Шаляпин, весь театр, галерка, проходы заполнены народом. Нарушались все правила пожарной безопасности — так много было всегда желающих попасть на спектакль. До начала еще далеко, но подойдешь к занавесу, посмотришь через дырочку в зал — народу там столько, что как в муравейнике шевелятся, все проходы забиты приставными местами...

Когда Федор Иванович шел из своей артистической на сцену, впереди бежал его секретарь Исай Григорьевич Дворищин и говорил: «Шаляпин идет, Шаляпин»...

Перед кулисой Федор Иванович садился в кресло и громко пробовал свой голос, а мы, статисты, во все глаза глядели на него. Некоторые даже пытались заговорить с ним, пока Дворищин не гнал их прочь.

Сидит он в кресле, такой величественный, царь Борис Годунов, в парчовом одеянии, усыпанном разноцветными камнями...

Величественная была осанка Шаляпина, когда, стоя на паперти Успенского собора, он исполнял знаменитый монолог: «Скорбит душа...»... А мы, матросы, в это время стояли, переодетые стрельцами, совсем недалеко от него. В другой картине — в царском тереме, исполняя монолог «Достиг я высшей власти. Шестой уж год я царствую спокойно...», Шаляпин умел это слово «спокойно» так спеть, что мурашки по спине бегали.

В опере «Борис Годунов» Шаляпин совершенно преображался. Он заставлял забывать, что перед тобой артист, а не сам царь Борис. А когда произносил: «Чур, чур, дитя... Не я твой лиходей...», я тоже невольно ощущал неодолимый ужас и не мог не смотреть в тот угол, куда Шаляпин устремлял свой взгляд, как-то по-особенному вперив его в одну точку. Голосом, полным дрожи, он говорил: «Что это там... в углу?» Так велика была сила артистического дарования Шаляпина, что впечатление это не изгладилось из моей памяти до сих пор.

До чего же он был хорош! Как любила его публика! Гром аплодисментов после каждой картины. Он раза два-три выйдет, а его все вызывают. Администрация, директор театра — все просят его выйти на сцену. Но у него на переодевание и грим уходило немало времени, и выходить в перерывах кланяться он не любил.

Со сцены в артистическую уборную он возвращался весь мокрый. Бывало, сидит в кресле перед большим зеркалом в одной нижней рубашке — такой весь красный, как будто только что вышел из парилки. Обтирается полотенцем, а сам, улыбаясь, говорит: «Ну что? Понравилось тебе, как я спел?» — «Да, говорю, Федор Иванович, очень понравилось. А сейчас смотрю на вас — вы не такой, как на сцене». А он переодевается и говорит: «Мне надо быстро готовиться к следующей картине, а тут все еще просят, чтобы я вышел на аплодисменты».

Гримировался он сам, ему только преподносили карандаши да краски. В это время я всегда старался уловить момент поговорить с ним. Приятно было говорить с ним. Душа у него была русская!

Мне пришлось видеть, как Шаляпина в одеянии царя Бориса рисовал художник А. Я. Головин[2]. Шаляпин в это время жаловался мне: «Вот, надо позировать!» Позировал он в продолжение нескольких минут, каждый раз перед тем как выйти на сцену.

После спектакля народ долго не расходился... Оперу «Борис Годунов» мне удалось видеть раз десять. И всегда с участием Шаляпина. В 30-е годы я как-то снова смотрел «Бориса Годунова», но это было уже не то...

В Мариинском театре в те годы был дирижером композитор Направник[3]. Бывало, станет за пюпитр, раскроет партитуру, палочкой взмахнет — и польются чарующие звуки. Направник был маленького роста, подтянутый, в черном фраке, голова белая. Помню, Шаляпин на репетициях иногда подправлял оркестр. Направник долго не соглашался, но Шаляпин как-то умел подчинить себе и его. На репетициях все пели полным голосом, а Шаляпин — негромко.

На спектакле «Руслан и Людмила» в перерывах, когда Шаляпин не пел, он любил пошутить. Иной раз так рассмешит, что фыркнешь. Эти шутки он устраивал тут же, за кулисами, во время спектакля.

Однажды за кулисами Шаляпин, Тартаков, Сибиряков и другие артисты слушали молодого певца Пиотровского (он потом выступал в Литве под своим настоящим именем — Кипрас Петраускас — и был удостоен звания народного артиста СССР). Шаляпин сказал тогда о нем: «Это наша восходящая звезда».

Шаляпин носил звание «солиста его величества»[4], а мы, матросы, до революции назывались «нижними чинами». Иначе сказать, нас считали людьми низшего сорта. В Кронштадте у входа в сад и в Летнем саду в Петербурге, да и в других садах были надписи: «Строго воспрещается вход нижним чинам и собакам». Нижним чинам не разрешалось ходить по правой стороне Невского проспекта. Но Шаляпин был всегда прост с нами и сердечен, поговорит с тобой, пошутит, как с равным.

В конце 1917 года Шаляпин выступал в Мариинском театре, в концерте для фронтовиков. Солдаты и матросы сидели в театре в полушубках и валенках, внимательно слушали Шаляпина. В зале было холодно. В то время в Петрограде был топливный кризис, население получало дрова на вес — не более пуда.

В 1918 году я был членом Военного отдела Народного комиссариата по морским делам. Мы располагались в бывшем здании Гвардейского экипажа. Тут из матросов формировались экспедиционные отряды. К нам часто приходили артисты Мариинского театра. Шаляпин своим исполнением песен умел поднимать настроение, умел воодушевлять уходивших на фронт моряков. Перед каждой отправкой матросов мы старались устроить концерт для них в нашем кинотеатре «Школюнг». На этих концертах выступали певцы Сибиряков, Пиотровский, балерина Люком и другие. После концерта артисты поднимались на второй этаж, и мы с ними расплачивались продуктами: кому давали фунт муки, кому — полфунта сахару, кому — селедки. Один раз Шаляпин и Сибиряков были так тронуты этим вниманием, что здесь же, в Военном отделе, запели какой-то дуэт, не помню какой. Мы с большим вниманием слушали их. А потом все сошли вниз и провожали отряд моряков, уходивший на фронт.

В конце того же, 1918 года Шаляпин выступал для матросов в Мариинском театре. Он был в подпоясанной шнуром голубой рубашке и высоких сапогах. Запел «Дубинушку» и всех заставил петь. По его знаку весь зал подхватил: «Эх, дубинушка, ухнем!» После концерта весь театр гремел — мы благодарили Федора Ивановича за то, что он пел для нас. Было торжественно!

Но случалось, что Шаляпин ставил нас, членов Военного отдела, в трудное положение. Один раз запросил полпуда муки. Это по тем временам! Нам пришлось посоветоваться, дать ли столько. Но после его концерта матросы всегда загорались — решили дать.

В 20-х годах я служил на Гидроавиационной базе Балтфлота. Наш отряд был расквартирован на Каменноостровском проспекте, а за углом был дом Шаляпина. Многие матросы нашего отряда ходили к нему на квартиру, и он с ними охотно беседовал на разные темы.

В последний раз я встретился с Шаляпиным весной 1921 или 1922 года — сейчас трудно вспомнить. Мы ехали на грузовике по служебным делам по Каменноостровскому, ныне Кировскому, проспекту. У нас были бочки из-под бензина. На проспекте стоит Федор Иванович, в сером костюме, с тросточкой, на руке пальто. И машет нам тросточкой: «Моряки, вы куда едете?» Мы отвечаем ему «На Гутуевский остров». Он просит, чтобы мы взяли его на грузовик — в Петро-

граде с транспортом было плохо. Так мы, стоя в кузове, и ехали с Шаляпиным. Он сказал нам, что ему надо в портовую таможню, что он уезжает на гастроли за границу. В грузовике бочки железные катались, и стоять было трудно. Но мы довезли Шаляпина до портовой таможни. Федор Иванович испачкал свой костюм, но мы его бензином отчистили и распрощались с Шаляпиным. Больше нам не суждено было свидеться».

Так заканчиваются воспоминания бывшего матроса Балтийского флота Николая Павловича Ядрова, члена КПСС с 1924 года.

Знакомство с ним привело к тому, что в моих руках оказался еще один документ о Ф. И. Шаляпине. Н. П. Ядров заочно познакомил меня с близким своим другом — моряком А. Е. Воробьевым.

Александр Ефимович Воробьев — старый большевик. В начале 900-х годов он работал в Нижнем Новгороде вместе с Я. М. Свердловым. Потом служил в Балтфлоте. В октябре 1917 года вместе с Ядровым штурмовал Зимний, был начальником караула в Смольном, у В. И. Ленина, потом первым комиссаром Балтфлота. Много энергии отдал А. Е. Воробьев организации экспедиционных отрядов морской пехоты, уходивших на фронты гражданской войны.

В письме А. Е. Воробьева содержатся важные сведения о помощи, которую Ф. И. Шаляпин оказал подпольной организации нижегородских большевиков. Вот что рассказывает Александр Ефимович:

«Помнится, это было в году 1902 или в 1903-м. Федор Иванович Шаляпин пел на Нижегородской ярмарке, в Ярмарочном театре. Я работал в ту пору на Сормовском заводе, был профессиональным революционером.

Нам была необходима денежная помощь на покупку печатного агрегата. Яков Михайлович Свердлов, Иван Чугурин (работавший впоследствии в большевистском подполье на Урале) и я поехали к Алексею Максимовичу Горькому, чтобы посоветоваться.

А. М. Горький очень сочувственно отнесся к нашей идее и поехал с нами на ярмарку, в оперный театр, к Федору Ивановичу Шаляпину. В театре шла репетиция оперы «Фауст», в которой Шаляпин пел партию Мефистофеля. После репетиции Федор Иванович встретил нас в своей артистической уборной. Горький изложил ему нашу просьбу.

— А это не опасно? — спросил Шаляпин. — Ведь вы рискуете многим!

Алексей Максимович ответил ему, что мы народ опытный.

Шаляпин сказал Алексею Максимовичу, что даст ответ на следующий день, а нас пригласил в оперу, принес три контрамарки.

Когда мы вышли от Шаляпина, Горький сказал Свердлову:

— Ты обязательно послушай с ребятами оперу «Фауст». Шаляпин второй раз будет петь Мефистофеля.

В этот вечер я впервые услышал Шаляпина. Это был настоящий дьявол! Вся публика была потрясена его голосом и игрой. Театр дрожал от оваций.

Через три дня Я. М. Свердлов сообщил, что деньги получены. Агрегат был куплен, и вскоре подпольная типография заработала.

А мы продолжали получать от Федора Ивановича контрамарки и ходили слушать оперы, в которых он пел. Не раз он приводил нас к режиссеру, и мы участвовали статистами в операх «Аида» и «Демон».

В 1918 году, когда я был первым комиссаром личного состава Военно-Морского Балтийского флота, Я. М. Свердлов вызвал меня в Смольный и спросил:

— Чем может ваш флот помочь железнодорожникам Украины?

Я подумал и ответил, что мы можем устроить в Летнем саду концерт с участием Шаляпина. Яков Михайлович обещал нам напечатать афиши и дал возможность организовать концерт в Летнем саду. Я поехал к Шаляпину на Петроградскую сторону (улицы теперь не помню). Когда я напомнил ему о наших встречах в Нижнем Новгороде, он усадил меня в кресло, и мы стали говорить о прошедших годах. Федор Иванович был очень любезен и не только согласился выступить в нашем флотском концерте, но написал нам рекомендательные письма к артистам, которые могли бы также принять участие в нем.

В тот вечер, когда состоялся концерт, была прекрасная погода. У входа в Летний сад стояли моряки и продавали билеты. В середине сада мы установили высокую площадку, с которой выступали артисты.

Чудесно пел Шаляпин! Было так тихо, что его прекрасный голос был ясно слышен и публике, которая не смогла попасть в сад, а стояла за решеткой и слушала наш флотский концерт. Помню, сбор был колоссальный для того времени. После концерта стали думать, как отблагодарить артистов. Решено было преподнести им армейские пайки.

В дальнейшем мы не раз приглашали Шаляпина в Морской корпус и в Гвардейский экипаж. Эти выступления Шаляпина долго-долго вспоминали потом военные моряки. Великий артист шел в народную массу без гордости и зазнайства. Вот почему мы в те суровые годы с особенным удовольствием слушали, как Шаляпин пел «Есть на Волге утес...» или «Дубинушку» [5].

И нам, ветеранам, хочется, чтобы память о народном русском певце была сохранена для будущих поколений».

Это письмо, так же как и воспоминания Н. П. Ядрова, еще раз — и очень авторитетно — подтверждает силу шаляпинского искусства, свидетельствует о том, какое огромное воздействие оказывало пение Шаляпина на людей, совершивших величайшую в мире революцию.

И. М. РУММЕЛЬ

КОНЦЕРТЫ В ПСКОВЕ

В конце 1919 года я был управляющим Псковским городским драматическим театром *. В свободные от спектаклей дни я использовал его помещение для гастрольных концертов. Организовывать это было нелегко, приходилось вести долгие переговоры, так как мне нужны были известные певцы и инструменталисты.

* В тот год труппа Псковского театра состояла в основном из петроградских артистов. Многие из-за продовольственных затруднений приехали на время в Псков и во главе с режиссером Турцевичем образовали там крепкую драматическую труппу. За небольшим исключением, это были актеры Народного дома.

Петроградские артисты охотно соглашались на такие выступления. Меня хорошо знали в Петрограде и в Пскове, я пользовался доверием не только у артистов, но и у руководства.

Время было тяжелое, еще шла гражданская война, кругом были белые, и линия фронта находилась тогда совсем недалеко от города. Тем не менее псковские власти охотно помогали мне, не отказывали моим заявкам на пропуска в Псков и давали возможность столичным артистам вывозить продукты, полученные вместо гонорара.

В первые же годы революции Советская власть к артистам отнеслась бережно и внимательно. Все делалось, чтобы сохранить творческие кадры, чтобы в Петрограде шли спектакли. В те дни течение нормальной жизни в городе совершенно нарушилось. Трамваи почти не ходили, по заснеженным улицам брели закутанные, замерзшие, голодные петроградцы. У продовольственных лавок стояли большие очереди за скудным пайком. Шныряли мешочники и спекулянты. Электрический свет горел плохо, отопление бездействовало. Пользуясь темнотой, в городе нередко появлялись налетчики. Выходить на улицу вечером было небезопасно.

И несмотря на все, театры регулярно давали спектакли, которые шли при переполненных залах. У народа была огромная тяга к искусству, к музыке, был подлинный интерес к театру, опере, хорошим спектаклям.

В один из вечеров в поисках гастролеров для Пскова я встретился в режиссерской Мариинского театра с Исаем Григорьевичем Дворищиным, другом и уполномоченным Шаляпина. Дворищин доброжелательно выслушал меня и согласился уговорить Федора Ивановича. В назначенный срок я пришел за ответом. За кулисами разыскал Дворищина. Он сообщил, что Шаляпин согласен спеть концерты в Пскове, но с условием, чтобы гонорар был «продуктовый» [1]. Тут же он провел меня к Шаляпину. Читатель может представить мое состояние!

Я очень хорошо знал, что артистическая Шаляпина находилась в этом же коридоре и много раз мечтал попасть к нему, но считал эту мечту недосягаемой. И — вдруг такой случай! Мне было всего двадцать пять лет, и я прекрасно понимал, что зеленый юнец в качестве администратора большого доверия у артиста не вызовет. С трепетом переступил я заветный порог, сел скромно в углу и стал осматриваться. На стенах портреты Федора Ивановича в гримах, всевозможные рисунки, карикатуры.

Шаляпин сидел в кресле перед большим зеркалом. В этот день шел «Борис Годунов». Артист был уже в гриме, на вешалке висел золоченый кафтан Бориса. Когда я вошел, Федор Иванович бросил на меня беглый взгляд, как мне показалось, ласковый, но несколько насмешливый и недоверчивый, и снова повернулся к зеркалу. Он проверял тщательно свой грим, то поворачивая лампу на себя и что-то исправляя, то вставал в царственную позу, вытянувшись во весь рост, то примерял головной убор, надевал сверкающие перстни, затягивал белую, богато расшитую у ворота золотом шелковую рубашку. Он был всецело поглощен этим занятием.

Я сидел неподвижно, словно оцепенев. В эту минуту Дворищин представил меня Федору Ивановичу. Я очень смутился. Но Шаляпин отнесся ко мне снисходительно, сказал, что впервые имеет дело с таким молодым антрепренером. И не

очень охотно, как мне казалось, подтвердил свое согласие выехать в Псков. Вероятно, был уверен, что из этого ничего не выйдет.

Пришел портной, стал помогать ему надеть кафтан. Он еще раз тщательно проверил грим, поправил его, местами смягчил пудрой. Казалось, он снова ничего не видел, кроме отражения царя Бориса в зеркале. Исай Григорьевич стоял здесь же и тоже следил за всем, что делает певец. Вошел помощник режиссера и напомнил, что пора на выход. Тогда Шаляпин протянул мне свою большую, сильную руку и, ехидно улыбаясь, сказал:

— Ну что ж, будем ждать ваших предложений.

Затем он быстро взглянул на себя в зеркало, круто повернулся и стремительно пошел на сцену.

Когда мы с Дворищиным обстоятельно все подсчитали, то получилось, что за два концерта Шаляпину придется предоставить шесть пудов разного продовольствия! Я, честно говоря, пришел в ужас и решил, что это совершенно неосуществимо (ведь продукты были тогда дороже золота), однако Дворищину этого не сказал.

Когда я встал у кулисы, шла уже сцена смерти Бориса. До сих пор я не могу забыть того, что пережил в те минуты. Эти глаза навыкате, эта взъерошенная борода и растрепанные волосы, этот глухой голос страдающего человека, временами прерывающийся каким-то сдавленным звуком, шипением. Все его лицо покрылось морщинами. Он выкрикивал с отчаянием: «Прости меня». Мне стало жутко, лицо залилось слезами. Шаляпин упал, распластавшись вдоль рампы, его большое тело покинула жизнь... Это было так страшно, так правдиво. Казалось, что он больше не встанет, что он в действительности умер. Мне остро захотелось помочь ему подняться. Но Исай Григорьевич придержал меня и сказал тихо: «Ничего, молодой человек, вот я уже который раз смотрю эту сцену из-за кулис и всегда плачу». На глазах у него тоже были слезы...

Я попрощался с Дворищиным, но не был в силах о чем-либо говорить и ушел из театра.

После этого я встречался с Дворищиным главным образом на деловой почве, но отношения наши потеплели. Каждый раз, приходя за кулисы в артистическое фойе, я попадал в круг отдыхавших в гриме и костюмах артистов. Среди них часто можно было видеть Федора Ивановича, он любил быть среди молодежи. Все знали, что он прекрасный рассказчик и стремились незаметно вызвать его на это. Лучше Дворищина никто не умел этого делать. Даже удивительно, как он одним словом или даже жестом, бывало, подденет Федора Ивановича так, что тот обязательно вступит в беседу. А иногда резко скажет:

— Вот ты все знаешь, так и расскажи.

Исай, конечно, отбивается, и все равно кончается тем, что Шаляпин сам расскажет что-нибудь интересное или всех рассмешит забавным анекдотом, который довольно странно было слышать от человека, облаченного в костюм царя Бориса. Все смеются, и сам рассказчик искренне хохочет своим раскатистым, чудесного мягкого тембра басом. Иногда во время беседы Дворищин, исполняющий обязанности помощника режиссера, исчезает и раздается несколько раз звонок, оповещающий о начале акта. Тут Федор Иванович заявляет с усмешкой:

— Это звонок Исая. Он ведет сегодня спектакль и пережить не может, что мы здесь, а его нет. Вот и звонит раньше времени. Уж и хитер мой Исай.

Все неохотно покидают фойе, спеша на сцену и пропуская вперед Шаляпина. Он шутит:

— Не раньше вас, не раньше вас, — и импровизирует сцену из «Севильского цирюльника», когда дон Базилио и Бартоло долго толкутся в дверях, уступая друг другу дорогу. Выходило здорово, все от души веселились.

Я спрашивал Дворищина, почему Федор Иванович не отдыхает в антрактах у себя, в удобной артистической, ведь он так устает. Оказывается, Шаляпин любит побыть в одиночестве только после особенно трудных сцен, а в обычное время предпочитает отдых на людях. Это разрядка, после которой он чувствует себя освеженным.

— Это проверено, — прибавил Дворищин, — чтобы он не скучал, не задумывался, не раздражался, я всегда стараюсь быть тут. Тогда все в порядке, нет никаких недоразумений.

Этот верный друг обожал своего «Федора» и тщательно оберегал его от всяких закулисных неполадок.

В 1921 году стали ходить слухи, что Шаляпин собирается за границу на гастроли. Дворищин говорил:

— Я с ним туда не поеду, не верю, что он долго там будет, не те края там. — И не поехал. Впоследствии он горько сетовал, что нет с ним «Федора».

Исай Григорьевич твердо верил, что великий артист вернется и, мне кажется, принимал к этому какие-то меры.

До последних дней своей жизни работал в ГАТОБе этот опытный оперный режиссер, получив перед войной звание заслуженного артиста РСФСР. Я всегда любовался, как пожилой, но по-молодому живой человек вел спектакль, все успевая сделать, всем вовремя что надо подсказать или заметить. В своих наставлениях он неизменно ссылался на опыт работы с Шаляпиным, на его авторитет, и утверждал, что каждый артист должен видеть в нем пример того, как надо петь, как надо работать над ролью...*

...И вот брел я из театра домой и все думал как все-таки добиться приезда Шаляпина в Псков?! Решил, что из двух концертов, на которые он соглашался, один нужно дать бесплатно для рабочих, а второй — платный, по расценке, которая покроет все расходы, и в том числе стоимость необходимых продуктов.

В Пскове я пошел к председателю исполкома, рассказал ему о своих расчетах, предупредил, что продукты придется купить на рынке, и получил от него разрешение на провоз их для Шаляпина в Петроград. Трудность заключалась в том, что заградительные отряды, боровшиеся с мешочниками и спекулянтами, могли задержать и меня.

Получив разрешение, я тотчас же вывесил у театра написанный от руки плакат о предстоящем концерте Шаляпина, и за два часа все билеты были распроданы.

На собранные деньги я закупил продукты, запаковал их и на получившемся довольно большом брезентовом тюке крупно написал: «В Петроград, Пермская ул., № 2, Шаляпину — лично в руки». Как я и предполагал, такая надпись действовала как пароль.

* Дворищин умер 8 марта 1942 г. в осажденном Ленинграде.

Вечером сел в теплушку, положив рядом с собой «заветный груз». Имя Шаляпина имело магическое воздействие. В Петрограде, отыскав на вокзале старого, хорошо мне известного носильщика, я поручил ему немедленно отвезти на санках объемистый пакет на квартиру Шаляпина (извозчиков, а тем более машин в те дни не было), а сам отправился на трамвае тоже прямо на Пермскую улицу.

Примерно через час я до нее добрался.

В полутемной передней меня встретил Дворищин. Мы прошли в большую столовую, тускло освещенную одной лампочкой большой электрической люстры. Громадный стол занимал почти всю комнату. Мы сели за край стола, Исай Григорьевич поинтересовался, что мне удалось добыть, и пришел в ужас, узнав, что пакет с продуктами я поручил доставить носильщику. Взволнованный и растерянный, я машинально рассматривал комнату, развешанные по стенам картины, обратив особое внимание на горку с знаменитой шаляпинской коллекцией фарфоровых чашек.

— Ну что ж, любуйтесь, это редкая штука, не в каждом музее такую роскошь найдете, подбор чашек изумительный, — сказал Дворищин, — но... кому они теперь нужны? Теперь продукты ценнее самых дорогих вещей. — И он как-то смущенно улыбнулся. — Особенно когда человек болен, как сейчас Федор Иванович.

Услышав эти слова, я остолбенел. Дворищин сжалился надо мной и пообещал, что Шаляпин «отработает» свой «гонорар», как только поправится.

— Болезнь неопасная, — продолжал Дворищин, — «прострел», или по-научному «ишиас», но главное в том, что она затяжная, а особенно, когда ею страдает такой мнительный и нервный человек, как Федор Иванович.

Жена Шаляпина пригласила меня зайти к Шаляпину в спальню.

Посредине комнаты стояла большая двуспальная кровать красного дерева, задрапированная слегка приподнятым пологом из темно-синего шелка. На высоких подушках в белоснежной рубашке с расстегнутым воротом, покрытый темно-синим одеялом лежал Шаляпин. Он и дома, больной, в постели, имел столь величественный вид, что в первый момент казалось, что я вижу сцену из нового спектакля.

Федор Иванович встретил меня своей обаятельной улыбкой:

— Ну вот, заболел. Понимаете, как некстати. Подведу я вас. Что поделаешь, не везет.

Я уселся у постели и смущенно молчал. Говорил сам хозяин:

— Паршивая болезнь этот прострел. Никто не знает, как его лечить. А вот я знаю, так все против меня. В баню надо пойти да хорошо попариться, а вот эти изверги (он показал на жену и Дворищина) не разрешают. Вот возьму не послушаюсь и поеду сегодня.

Увлекшись, он попытался привстать, но тут же застонал. При каждом неосторожном движении морщился от боли. Мне казалось, что пора уйти, чтобы не утомлять больного, и я поднялся со стула. Шаляпин остановил меня:

— Сидите и рассказывайте, как вы умудрились все так быстро устроить. Прямо как в сказке.

Я стал рассказывать, артист все время останавливал меня, расспрашивая, как относятся к нему руководители города, ждет ли его публика и т. д. Потом стал меня успокаивать:

— Вы не волнуйтесь, я рассчитаюсь с лихвой, не люблю оставаться в долгу.

Подали чашку чая, весьма объемистую, но чай был слабый и, честно говоря, невкусный; на крошечном блюдечке для варенья сиротливо лежал один леденец, Федору Ивановичу тоже подали чай с монпансье. Тут я понял, что в доме сахара нет, и с удовольствием вспомнил, что в багаже его целый пуд!

Прошло часа два, а продуктов все еще не было!

Не выдержав ожидания, я решил выйти на улицу, чтобы встретить носильщика. Дворищин пошел со мной. Прошло около часа, он продрог и, окончательно расстроенный, ушел в дом. Я же остался ждать своего старика и наконец увидел его медленно бредущего с санками за спиной. За ним шел красноармеец. Оказывается, когда носильщик проезжал по Гороховой мимо ЧК, его задержали. Пока допросили, пока выяснили, в чем дело, пока разобрались, кому предназначены продукты, прошло несколько часов. Узнав же, что эта посылка для Шаляпина, моему носильщику дали в сопровождающие красноармейца, который благополучно и довел его до дома.

Это было в январе. Прошел месяц, Шаляпин поправился, стал опять петь в Мариинском театре, а о концертах в Пскове словно позабыл. Дворищин успокаивал меня: не волнуйся — приедет. Вдруг в феврале получаю извещение, что Федор Иванович может выехать в Псков. Немедленно приезжаю в Петроград, предварительно объявив в Пскове о предстоящих концертах.

Но... обстоятельства у Шаляпина меняются и он снова откладывает приезд. А в Пскове нарастает скандал. Публика, купившая билеты, начинает жаловаться во все инстанции. В итоге меня вызывают в ЧК и требуют объяснения. Шаляпин уже по собственной инициативе посылает телеграмму в Псков, в которой подтверждает и получение продуктов и согласие спеть два обещанных концерта.

Внезапно в конце апреля вновь извещение от Дворищина, что концерты Шаляпина могут состояться в майские дни. Получаю у начальника железной дороги салон-вагон и выезжаю за Шаляпиным. Дворищин просит обождать с отъездом два-три дня. С большими трудностями задерживаю вагон. И вдруг второго мая он объявляет, что Шаляпин неожиданно должен выехать в Ревель (Таллин)[2] и может прибыть в Псков только в конце месяца[3]. Вторично беру оправдательное письмо и, чуть не плача, с позором возвращаюсь один в злополучном салон-вагоне...

Проходит почти три недели (а с начала переговоров пять месяцев), снова телеграмма, что концерты состоятся 21 и 23 мая. Наученный горьким опытом, я, уже без вагона, к этому сроку приезжаю в Петроград и тут в четыре часа дня узнаю, что Федор Иванович прибыл из Ревеля[4] в международном спальном вагоне, который нужно вечером отправить в Псков. С большим трудом добиваюсь этого, и в десять часов вечера с Варшавского вокзала отбывает состав теплушек с единственным международным вагоном. Когда Шаляпин с супругой, Дворищин и остальные артисты разместились в удобных купе, я почувствовал наконец, как наволновался и устал. Но нужно было еще подготовить встречу в Пскове, а указать точное время прибытия — невозможно. Поезда в то время часто опаздывали, и на много часов. Приезжаем около восьми часов вечера следующего дня. Машины нет! Федор Иванович понял мое смущение и пошутил:

— Псков — старинный русский город, здесь сам Грозный ходил пешком, ничего, и мы пойдем.

Идти порядочно, около трех километров. Отправились гурьбой по бульвару к центру города. Шаляпин в хорошем настроении, подтрунивает над нами. Его все интересует и он непрерывно меня расспрашивает. Идем мимо знаменитой каторжной тюрьмы «Псковский централ». Я рассказываю, как в детстве, проходя по бульвару, слышал звон кандалов. Федор Иванович задумался, и тихо, едва слышно, как-то по-особому напел «Слышен звон кандальный...».

...Идем дальше. Останавливаемся около старинной церкви. Шаляпин тщательно обходит здание, выясняет дату постройки, любуется и говорит:

— Вот художники все рисуют декорации церквей и не вникают, не изучают старину: обратите внимание, какой у нее купол, как устроена колокольня, ведь не придумаешь! А они все фантазируют, когда все давно сделано. Надо это обязательно запомнить и сказать им.

Проходим мимо старой крепости, сворачиваем в сторону, а Шаляпин просит: нельзя ли осмотреть здешний собор. Обещаю в выходной день организовать посещение.

— В свободный день на охоту поедем, вы же говорили, что здесь хорошая охота на волков. До этого у нас большой любитель Дворищин. — И Федор Иванович начинает подробно описывать, как мы пойдем на охоту и как Исай будет ждать, когда подойдет волк: «Про себя я не говорю, я охотник неважный, а вот Исай, он здорово стреляет». И как-то весело мне подмигнул.

Дворищин набрасывается на меня:

— Какая охота, какие волки, мы работать сюда приехали, а не в лес ходить. Впрочем, если вы хотите доставить Федору Ивановичу удовольствие, действуйте, но концерты придется отменить. А обо мне не беспокойтесь. Я обойдусь без охоты, хотя и люблю ее и в собаках разбираюсь не хуже Федора Ивановича, но сейчас охотиться что-то охоты не имею.

Шаляпин, как настоящий охотник, рассказывает разные истории и тут же изображает, как волк нападает на Исая и ему приходится отбиваться. Тут Шаляпин совершенно неожиданно бросается к Дворищину и кричит:

— Помогите же, что вы, не видите, что его сейчас волк загрызет.

Мы все спешим на помощь, Исай Григорьевич отбивается от мощных объятий Шаляпина, который подхватывает Дворищина и высоко поднимает над нами. Все происходит так мгновенно, что мы не успеваем опомниться, а проходящие удивляются. Никто не понимает — собираются ли качать человека или задержали вора. Шаляпин, видя, что игра зашла далеко, успокаивает окружающих, и мы продолжаем наш путь. Подходим к моей квартире.

Хочу заметить, что жил я в том же доме, даже в том подъезде, где останавливался В. И. Ленин во время пребывания в Пскове.

Я рассказал об этом Шаляпину, и он, войдя, низко поклонился и сказал:

— В этот дом надо входить всегда помня, что здесь проходил Владимир Ильич.

Он пропустил вперед всех, кроме меня, и я видел, как он почтительно шел по лестнице, как сосредоточен был его взгляд. Шаляпин удивительно резко переходил от шутки к серьезному, и лицо у него при этом так менялось, что можно было просто любоваться.

У меня дома он ориентировался так, будто бывал здесь уже много раз. От «председательского» места за столом отказался:

— Я человек скромный, мне местечко подальше, а туда посадите Дворищина. Раз он такой «знаменитый охотник», пусть всем распоряжается и всех рассаживает.

Подали хороший домашний обед (я знал уже от Дворищина, что Шаляпин обожает кислые щи). Федор Иванович доволен, ведет себя, словно ребенок, и шутя говорит мне:

— Ну что, заждался, не верил, что отдам долг, а вот видишь — и отдал.

Я счастлив, что у меня такой гость! Обед затянулся до двух часов ночи.

На следующий день, 21 мая 1920 года, намечен долгожданный концерт. На каждого имеющего билет приходится еще четыре-пять «зайцев», стремящихся попасть в зал. Театр окружен милицией и воинскими патрулями, на площади огромная толпа народа. Не попадающие на концерт желают хоть увидеть Шаляпина. И уже от главной улицы к театру стоят шпалеры людей. Весна в разгаре, у большинства в руках букеты сирени и других цветов. Толпа уже почти час ожидает приезда Шаляпина. Театр битком набит, всюду приставные места и даже на самой сцене открыты боковые кулисы и устроены ложи, в которых размещено по тридцать-сорок человек.

В зале напряженная тишина... Небывалый подъем.

Во дворе театра Шаляпина приветствует вся труппа, актриса Селиверстова произносит речь, вручает букет, он благодарит за встречу и, кажется, в хорошем настроении входит в театр. Даем третий звонок, и долгожданный концерт начинается... За кулисами оборудована артистическая уборная, устланная коврами, на столе пыхтящий самовар, большая чашка, взятая из реквизита, наколотый сахар, чтобы пить чай вприкуску (о необходимости этого меня предупредил Дворищин). Шаляпин снимает фрак и садится за чай, а мы уходим из комнаты. Я все время на сцене, недалеко от комнаты, слышу он то распевается, то прекращает петь, видно, пьет чай (в день концерта он ничего не ел). Дворищин забегает к нему перед самым выходом, и Шаляпин, никого не замечая, спешит, весьма волнуясь, на сцену. Овация не смолкала несколько минут. Пока не наступала абсолютная тишина, Шаляпин не начинал петь. Один романс за другим, одна ария лучше другой, каждая вещь заканчивалась бурей аплодисментов.

В тот памятный вечер он спел «Ноченьку», «Сомнение» Глинки и «Элегию» Массне в сопровождении виолончели, «Она хохотала» Лишина, «Блоху», «Семинариста» Мусоргского, «Мельника», «Червяка», «Титулярного советника» Даргомыжского и еще ряд оперных арий.

Шаляпин то превращался в долговязого семинариста, то делался жалким, приниженным человечком, то обретал величие сановника, и все его персонажи были так индивидуальны, так не похожи друг на друга.

Со сцены он ушел совершенно мокрый. Вошел в артистическую, снял фрак и снова принялся за чай. В антракте к нему никого не пускали. Его покой тщательно оберегал Дворищин.

Второе отделение концерта начала певица Неаронова. Она пела хорошо, но ее почти не слушали. Все время чувствовалось, что зрители ждут другого... И вот наступила долгожданная минута. Я стоял и тщательно следил за публикой, когда снова на сцене появился Федор Иванович, собранный, подтянутый, свежий, как бы не певший уже целое отделение. Встал, желая начать петь. Но публика

не могла успокоиться. Наблюдая за Шаляпиным, я чувствовал, что и он взволнован не меньше зрителя и что ему самому необходимо какое-то время, чтобы успокоиться.

И вдруг аплодисменты сразу затихли и полились звуки виолончели. Низкие теплые звуки после грома аплодисментов, как бы успокоили сидящих и самого артиста. В его лице, во всей величественной осанке была сосредоточенность, и он начал петь своим бархатным голосом, голосом, в котором переливались все краски могучего, неповторимого шаляпинского тембра.

Прошло уже много-много лет, а этот голос я словно слышу и сейчас, и чувствую волнение, которое, вероятно, знакомо всем, кто знает Шаляпина хотя бы только по записям.

Концерт шел, зал был в исключительном напряжении, а Шаляпин в особом ударе пел одну песню за другой, и публика, казалось, готова была слушать его без конца.

Все кричали, требовали «бисы», называя любимые произведения. Вдруг сверху, с балкона, раздался зычный голос, повторивший два раза: «Просим «Дубинушку». Поднялся прямо вой с просьбами спеть знаменитую песню. Несмотря на протесты Федора Ивановича, зал не успокаивался. Шаляпин выждал какую-то неуловимую секунду и объявил, что он споет «Блоху». Все затихло. Он спел и сразу же ушел со сцены. Сколько публика ни просила его спеть еще, он выходил на вызовы с каким-то поблекшим лицом, почти без всякого выражения, кланялся, но больше не пел, и все время требовал дать занавес. Затем быстро ушел к себе и, несмотря на беспрестанные просьбы публики и уговоры Дворищина, больше не вышел ни за кулисы, ни на сцену.

Я понял — что-то случилось. Мы выключили свет и выпроводили публику. Прошло некоторое время, я подошел к Дворищину и спросил, можно ли зайти к Шаляпину. Он не рекомендовал. Но я все-таки зашел, чтобы пригласить Шаляпина ко мне ужинать. Честно говоря, шел я с большим трепетом, но застал его не только совершенно успокоенным, но даже обиженным, что его забыли! Как ребенок, стал спрашивать:

— А ужином кормить будут?

Я сказал, что мы его давно ждем и можно ехать. Выйдя на улицу, я обомлел. На дворе стояла толпа, и ни милиция, ни комендантский патруль не могли уговорить публику разойтись. Открытый автомобиль, на котором мы должны были ехать, был весь наполнен цветами, его окружала толпа. Как уехать, как вывести из театра Федора Ивановича?! Я вернулся на сцену, но Дворищин меня успокоил!

— Это не страшно, Шаляпин привык к успеху, не бойтесь.

Когда Федор Иванович вышел во двор, раздались аплодисменты, приветственные выкрики. Он спокойно вошел в машину, поднял руку, вся толпа сразу утихла, он сказал несколько благодарственных слов и крикнул «трогай». Опасаясь увлечь за собой толпу, мы поехали по боковой улице. Зрители стояли на тротуарах, бросали цветы, аплодировали, благодарили Шаляпина. У всех радостные, возбужденные лица, каждый чувствовал, что, может быть, это единственная его встреча с великим артистом, который за один вечер мог дать столько счастья. Потом многие совершенно незнакомые люди благодарили меня и спрашивали, как я мог добиться того, что Шаляпин приехал в Псков. Даже сегодня, иной раз

встречаю человека, который вдруг вспоминает, что был на концерте в Пскове, слышал Шаляпина.

Во время ужина Шаляпин сетовал на то, что он не драматический артист, говорил, что он с удовольствием сыграл бы роль Бориса в драме Пушкина, и тут же прочитал с большой экспрессией монолог Бориса «Шестой уж год я царствую спокойно...». Много говорил о Горьком, о встречах с ним в Нижнем, о волжских просторах, дружбе с бурлаками и т. п. Вспомнил песню «Эй, ухнем», и мы увидели, как он преобразился — было в этом что-то напоминавшее картину Репина «Бурлаки»... О Горьком говорил нежно. Рассказывал о его помощи творческой интеллигенции, о создании им комиссии в революционном Петрограде при Доме ученых для оказания помощи профессорам и академикам. Говорил, как хотелось бы ему сыграть роль Сатина, — и тут же прочел его монолог из четвертого акта [5]. С какой страстью, с какой силой прозвучали эти горьковские слова, произнесенные Шаляпиным в этой необычной, домашней обстановке. Мы засиделись допоздна, а потом, полные впечатлений от этого неповторимого вечера, пошли провожать Федора Ивановича на вокзал, в международный вагон, заменявший всем артистам гостиницу.

Следующий день был свободный, концерта не было. Шаляпин попросил показать ему город, главным образом его старинную часть. День был яркий, солнышко подогревало, чувствовалось приближение лета. Я предложил пойти к собору, где сливаются две реки: Великая и Пскова, на крепостной вал, откуда, по преданию, при Грозном сбрасывали «бунтарей». Берег крутой, высота большая и место очень живописное. Шаляпин в Пскове был впервые, но много слышал о нем от художников, когда готовился к «Псковитянке». Вдруг продекламировал монолог Грозного, а мы все, присев на траву, слушали, затаив дыхание. Шаляпин стоял здесь, на стыке двух исторических рек, у самого обрыва старой русской крепости, и все окружающие любовались его богатырской фигурой, как бы созданной гениальным скульптором.

Потом мы вошли в собор, он был пуст (народ в это время выходил из другой двери, вслед за крестным ходом вокруг церкви). Шаляпин стал пробовать голос и вдруг полились божественные звуки. Это продолжалось совсем недолго, но как звучал его бас под высокими сводами собора! Звуки лились, словно из органа, лицо совершенно преобразилось. И вдруг:

— А как вы думаете, друзья, мог бы я быть неплохим дьяконом?!

Он внимательно рассматривал художественную работу иконописцев, любовался старинными фресками. Так мы незаметно подошли к выходу. На площади стояла большая толпа по поводу Николина дня, все пели «Спаси, господи, люди твоя», и Федор Иванович стал подтягивать им, перекрывая своим бархатным, звучным голосом, даже на просторе, весь этот многоголосый хор. Все стали оглядываться и удивляться — кто это такого громадного роста с таким могучим голосом поет здесь на площади?..

Мы начали уговаривать Шаляпина пойти к музею «Паганкины палаты». Хорошо зная старину, Шаляпин обходился без экскурсовода, ему хотелось самому вникнуть в каждую деталь. Когда же он увидел коллекцию старинной посуды, он весь загорелся. Я вспомнил его коллекцию чашек, которых было чуть ли не больше сотни. Он дорожил этой коллекцией и всюду искал антикварные чашки. Он и

у меня спросил, нет ли здесь где-нибудь «интересной чашечки». Я сказал, что этим не интересуюсь.

— И напрасно, — возразил Федор Иванович, — надо стариной всегда интересоваться, можно и по чашкам изучать наших прекрасных русских мастеров.

Второй концерт давался бесплатно для профсоюзов. Так как наплыв слушателей был огромный, то билеты распределяли в президиуме Губпрофсовета. Но несмотря на тщательный контроль, вечером было столько людей, что в театре оказались забиты все проходы, оркестр, ложи; сидели и стояли везде, где только можно было поместиться человеку. И на улице было народу не меньше. Все ждали, пока проедет Шаляпин. Его опять встречали аплодисментами, и автомобиль забросали цветами.

Концерт начали с опозданием, трудно было навести необходимый порядок в зале. Выход Федора Ивановича был необыкновенный. Гром аплодисментов, как какой-то бурный поток, обрушился на него. Артист сам был настолько взволнован, что не мог начать петь. И вдруг сразу все утихло, наступила такая тишина, что казалось, можно даже слышать вздох певца. Он смотрел вдаль, поверх партера. Чистым, негромким голосом запел «Сомнение» Глинки. Мне казалось, что в этот день артист пел еще лучше, чем в прошлый раз.

Концерт подходил к концу, а по настроению казалось, что он только начинался. Мы заранее условились, что представитель Губпрофсовета выйдет на сцену, чтобы поблагодарить певца. И действительно, по окончании на сцене появился маленький человек с большой бородой, подошел к Шаляпину и обратился к нему с длинной речью. Вскоре Федор Иванович прервал его:

— Давайте лучше по старому русскому обычаю я вас обниму и поцелую. Вот и отблагодарю всех, кто пришел сюда и помог мне пережить наслаждение, которое я испытываю на таких концертах.

Он нагнулся к маленькому человеку, чуть ли не поднял его к себе, крепко поцеловал. Можете представить, что делалось в этот момент в зале. Шаляпин мастерски утихомирил публику — казалось, дирижер остановил дисциплинированный оркестр. Когда зал затих, он сказал:

— Вы, наверное, хотите «Дубинушку»? — Зал буквально взвыл. Снова установив жестом тишину, Федор Иванович предложил:

— Я буду петь куплеты, а вы должны подпевать припев.

Он попросил пианиста уйти со сцены, сам подошел к роялю, взял аккорд, и полились звуки этой прекрасной песни в исполнении великого артиста и большого импровизированного хора зрителей.

Шаляпин дирижировал, зал мощно подхватил припев, казалось, пел хорошо срепетированный хор.

После второго куплета зал весь поднялся и стоя пел. Кончилась песня, а взрывы аплодисментов, крики «браво», «бис» продолжались еще очень долго. Мне казалось, что им не будет конца. И вдруг Шаляпин остановил зал и крикнул: «Повторим, что ли?» И весь мокрый, продолжал петь и дирижировать неутомимым хором. Цепкая рука Дворищина утащила меня за кулисы, Исай кричал:

— Он сошел с ума! Небывалый случай! Повторять «Дубинушку» полным голосом, перепевать весь хор! Он сорвет себе голос! Что он делает?! Остановите его, он сошел с ума, это невозможно! Я получу разрыв сердца здесь, на месте, надо что-то предпринять...

Шаляпин, вытирая пот со лба и шеи, без конца выходил кланяться, и мне казалось, что вот-вот публика бросится на сцену. Наконец Федор Иванович ушел за кулисы. Еле дойдя до своей артистической комнаты, он с трудом снял с нашей помощью влажный фрак, усталый уселся на диван, попросив всех уйти и дать ему успокоиться.

Я вышел на сцену. Часть публики все-таки пробралась туда, все хотели проникнуть к артисту. Уговоры наши помогали плохо, и лишь через полчаса мы удалили всех со сцены. Однако я уже не тревожился: помнил опыт предыдущего концерта. И действительно, через некоторое время, когда появился Шаляпин, мы спокойно, под аплодисменты и крики толпы: «Спасибо, Федор Иванович, мы этого никогда не забудем» — тронулись с места.

Приехали на вокзал. Около вагона, прицепленного к товарному поезду, большая толпа во главе с самодеятельным духовым оркестром железнодорожников встретила Шаляпина под звуки музыки. Он прошел в вагон, и через несколько секунд снова вернулся на площадку. Пока поезд не отошел, он стоял, подпевая оркестру и прощаясь с псковичами.

Шаляпин был в восторге от псковичей и их приема.

— Вот, говорит, я только что вернулся с концертов из Ревеля. Разве можно равнять русскую публику с тем, что я видел несколько дней тому назад: полухолодный, чопорный прием, надменная вежливость... Это не то, что русский народ, я готов был сегодня петь и петь. Не представляете, с каким настроением я пел вместе с ними «Дубинушку»! Вот Горькому надо рассказать, он будет сиять от восторга, а Анатолий Васильевич Луначарский, если ему все сказать, целую книжку напишет. Обязательно расскажу ему, со всеми подробностями.

Потом стал вспоминать «бородача» на концерте, повторяя:

— Вот это сила, такой маленький, а сильный, с такой бородищей. Вот это люди! Нет, «беляки», хоть и близко здесь ползают, не добраться им до Питера, эти не пустят.

Так мы сидели долго и слушали его, забывая обо всем. Ведь рассказчик он был бесподобный!

Тут же Федор Иванович сетовал на Дворищина, который не принимал участия в беседе:

— Ах, Исай, Исай, разве ты понимаешь, что такое концерты, которые были в Пскове, разве ты понимаешь, в каком городе ты был. Если бы понимал, ты бы давно меня туда свез. Вот молодой Исай (это обо мне) понял и уговорил, чтобы я поехал, спасибо тебе за это, — и стал меня целовать.

Дворищин разыгрывает сцену ревности. Наконец, Мария Валентиновна довольно мягко прекращает беседу и уговаривает Федора Ивановича идти спать:

— Ведь завтра целый день ехать, что вы будете делать?

Шаляпин подчиняется, и мы все расходимся по своим купе.

Утром я проснулся, когда все еще спали. Решил проверить, цел ли мой подарок для Шаляпина. Дело в том, что еще в Пскове он сказал: «Впервые еду с концерта, не получив ни одной копейки, продукты съедены, даже ничего домой не привезешь».

Вот я думал, что же сделать приятное артисту? Поехал к рыбакам и достал две живые щуки, примерно килограмм по пятнадцать каждая (в Пскове на озере

часто попадаются большие щуки). Им всунули в жабры этакие держалки-петли, и еще днем я привез их в вагон и спрятал в купе. О щуках знал только Дворищин. Теперь осталось придумать, как эффектнее передать Шаляпину мой подарок. Я пошел к Дворищину:

— А как насчет щук?

Он в ответ:

— Не беспокойтесь, я ему эти рыбы сегодня так выдам, что веселья хватит на целый день.

Он выдумал историю: будто бы ночью мы остановились где-то на полустанке вблизи озера, и пока стоял поезд взяли у рыбаков удочки и поймали этих щук. Я обещал поддержать Дворищина, придя немного позже, уже после того, как разговор начнется. Он предупредил:

— Помните, Федор будет злиться, разыграется большой скандал, но вы не сдавайтесь. Уговор, дайте руку.

Мы, улыбаясь, пожали друг другу руки и как заговорщики разошлись. Мне вдогонку Исай крикнул:

— Вот будет спектакль!

Прошло некоторое время, все уже встали, я часто выходил на станциях, так как поезд больше стоял, нежели шел. Вернулся с очередной прогулки, и слышу, что в вагоне — скандал, гремит Федор Иванович! Услышав мой голос, он выскочил навстречу и с отчаянием спросил меня, за что я его так обидел! Я совершенно опешил, стал оправдываться. А Федор Иванович продолжал возмущаться, что мы ходили удить рыбу одни, а его не разбудили!

Я уверял, что ничего подобного не было, я спал крепким сном и недавно только проснулся. Шаляпин бросился на Дворищина и пошла катавасия! Исай не растерялся:

— Значит, вы мне не верите? Всегда верили, а теперь не верите? Ничего больше рассказывать никогда не буду.

Затем он обрушивается на меня, говорит, что докажет свою правоту, и стыдит, что я обманываю Федора Ивановича. Я стараюсь выкрутиться из этой истории. Скандал дошел до апогея. Шаляпин бегает по коридору, как разъяренный лев в клетке, Исай за ним, все окружающие в ужасе. Вдруг Федор Иванович, схватывает в охапку Дворищина и кричит:

— А может быть, ничего этого и не было и ты все выдумал, признайся.

— Отпустите меня, я докажу, — кричит Исай, вырывается из мощных объятий Шаляпина, бежит в купе, тащит этих двух щук по полу (так как поднять он их не может) и бросает к ногам Федора Ивановича.

— Нате, берите доказательство и извиняйтесь при всех за то, что меня так оскорбляли.

Эффект колоссальный! Все обомлели. Федор Иванович растерялся на мгновение, но потом вскричал:

— Тем паче: такая рыба! Сколько может доставить удовольствия на рыбалке! А вот меня этого лишили.

Потом он стал расспрашивать, как мы поймали таких рыбищ. Дворищин, как опытный рыболов, подробно описал «ловлю» и вдруг в каком-то месте сделал паузу и говорит:

— Все это я выдумал, чтобы убить время в поезде, а эти щуки еще вчера Исай младший принес в вагон потихоньку, купив на базаре в Пскове.

Шаляпин бросился к нам:

— Это подарок! Вот это да! За такое дело стоит отпеть концерт. Прав я, товарищи, или нет?

И стал требовать, чтобы меня качали. Я отбивался, но ничего не помогло. Федор Иванович первый схватил меня в охапку, стал качать, а остальные подхватили.

Так мы постепенно добрались до Петрограда. Сколько было веселья в вагоне! Первым затейником был Шаляпин. Ни на минуту он не успокаивался, для всех у него хватало внимания. То он спорил о том, какая из арий была лучше спета в концерте, в чем ценность того или другого романса, и каждый раз все это доказывалось с таким жаром, что нельзя было ему не верить. То он вдруг вспомнил, что аккомпаниатор в каком-то месте не так сыграл ему; а то говорил певице, что он слышал из артистической комнаты, как одну ноту она спела не точно, то, обращаясь к виолончелисту, утверждал, что никогда не слышал, чтобы так хорошо звучал инструмент.

Мы приехали в Петроград. Шаляпин вышел с женой и Дворищиным. Он сам нес свой «щучий» подарок, и все проходящие удивлялись! А он, гордый и радостный, как все охотники, направился через толпу к машине. С меня он взял слово обязательно приехать сегодня «на рыбу» — она будет чудесной.

Я решил не отказываться от такого случая и направился к Шаляпиным. Как раз начинался обед. Кроме его семьи был еще кто-то из гостей и бессменный посетитель — Александр Бенуа — уже довольно пожилой. Шаляпин все время рассказывал Бенуа о концертах в Пскове, как его принимали, какой это был необычный прием и какой подъем царил при общем пении «Дубинушки».

За обедом было весело и непринужденно. Добродушно говорил Федор Иванович, как ему не верилось, что такой «молодой» сможет организовать концерт и выполнить свое обязательство, как он сам теперь доволен, что видел Псков, его исторические места, и как это поможет ему в его любимых ролях Ивана Грозного и Бориса. Он подробно рассказывал о русских операх, с каким трудом добивался их постановки, с благодарностью говорил о Стасове, который обратил его внимание на «Бориса Годунова» и «Хованщину», и о Мамонтове, который дал ему возможность выступить в них.

Да, это был великан, неповторимый талант, и я счастлив, что имел возможность видеть Шаляпина на сцене и встречаться с ним в жизни.

С. Я. ЛЕМЕШЕВ

ПРОЩАНИЕ С МОСКВОЙ

Весной 1922 года перед своим последним отъездом за границу Шаляпин давал в Москве четыре концерта [1]. Это было в конце моего первого учебного года. Ажиотаж вокруг шаляпинских выступлений развернулся невероятный. В Большом зале Консерватории была наша студенческая ложа, билеты в которую решили

разыграть между вокалистами, желающими попасть на шаляпинский концерт. Надо ли говорить, что желающими оказались все! Один билет вытянул я! Но к тому времени я уже наловчился проходить «зайцем», а здесь, конечно, меня не остановили никакие билетерские заслоны. Я проник на все четыре концерта, и каждая деталь этих вечеров запала мне в память. Как известно, самые большие критики певцов — это студенты-вокалисты. И я от них мало чем отличался — это быстрее всего прививается в консерватории. Но по отношению к Шаляпину даже у нашего брата не нашлось ни одного скептического слова.

И вот первый концерт. Когда ведущий торжественно объявил: «Федор Иванович Шаляпин», — зал разразился неистовыми аплодисментами. Переждав, ведущий сказал: «Федор Иванович просит передать, чтобы не было никаких заказов, выкриков с мест, иначе он не будет петь».

В зале поднялся было ропот, но быстро стих. Стояла напряженная тишина, а Шаляпин не появлялся. Время тянулось угрожающе медленно. Не помню, аплодировал я или нет, когда Шаляпин вышел, но хорошо помню, что смотрел на него во все глаза, стараясь запомнить светлую шевелюру, обаятельную улыбку, блестевшие вдохновением глаза, всю его богатырскую фигуру. В своих скупых движениях он был на редкость пластичен, даже изящен. Каждый его жест врезался в память. Мне запомнилось даже, как отражались веселые зайчики на его лакированных туфлях.

Зал гремел от оваций. Сжав обе руки и протянув их к зрителям, Шаляпин приветствовал публику. Когда в зале воцарилась немая, наполненная ожиданием чуда тишина, Шаляпин с изящной небрежностью вскинул к глазам лорнет, взглянул в ноты, которые держал в левой руке, и произнес:

— Романс Чайковского «Ни слова, о друг мой».

Я даже вздрогнул от неожиданности: это самое «Ни слова, о друг мой» я слышал бесконечное количество раз на протяжении года в исполнении студентов, особенно студенток консерватории, певших его прескверно. Романс этот так мне надоел, что я рассердился и чуть не вслух сказал: «Нашел, с чего начинать, а еще Шаляпин!»

Но уже вступление, сыгранное Кенеманом, заставило меня прислушаться, когда же запел Шаляпин, я не узнал музыки, вернее, наоборот, впервые услышал ее. Он пел, а я вдруг почувствовал, что у меня зашевелились волосы и по телу побежали мурашки... Когда же Шаляпин дошел до фразы: «Что были дни ясного счастья, что этого счастья не стало», — из моих глаз вдруг выкатились две таких огромных слезы, что я услышал, как они шлепнулись на лацкан куртки. Этого мне никогда не забыть. Засмущавшись, я закрыл лицо, стараясь скрыть волнение. Словно зачарованный я просидел в ложе до самого конца, и не раз слезы застилали глаза... Я был потрясен. Никогда раньше я не представлял себе, что можно *так* петь, *такое* сотворить со зрительным залом. Шаляпин пел много: романсы Римского-Корсакова, «Двойник» Шуберта, народные песни, из которых особенно заворожила печально протяжная, как русские реки, «Прощай радость» (он пел ее в обработке М. Слонова). Видимо, и Шаляпин очень любил эту песню, так как спел ее на всех четырех концертах, как и «Двойника», но в целом программы были весьма разнообразны. Никогда не забудется его исполнение «Сомнения» Глинки — не только по изумительному богатству тембровых красок, драматизму слова —

я забыл, что передо мной певец, я видел только безмерно страдающего человека, его душевную борьбу...

Вспоминается такой инцидент на одном из концертов. Шаляпин (не помню точно, что именно он пел) где-то на середине романса, видимо, забыл слова; ноты были в руках — он взял лорнет, взглянул, но, очевидно, по ошибке перевернул не ту страницу... Тогда он остановил пианиста, положив руку на его плечо, скомкав ноты, швырнул их под рояль и долго пристально смотрел в зрительный зал: там стояла гробовая тишина, все замерли, никому и в голову не пришло как-то выразить свое недоумение. Еще один миг задержав свой пристальный взгляд на публике, Шаляпин объявил: «Сомнение» Глинки, — и спел его гениально!

К концу концерта кто-то из слушателей амфитеатра, запамятовав о предупреждении ведущего, выкрикнул: «Блоху!» Шаляпин медленно, с каким-то неподражаемым величием перевел свой взгляд на верхнюю ложу, рядом с портретом Глинки, и долго смотрел туда — пауза была такая напряженная, что публика замерла в ожидании скандала. И вдруг артист стал улыбаться все шире и шире. Зал всплеснулся от аплодисментов. И тогда Шаляпин сказал очень коротко:

— Ну так, «Блоха».

После этого номера уже со всех сторон посыпались заказы, которые Шаляпин охотно выполнял.

Так прощался Шаляпин — еще не зная, что навсегда, — с выпестовавшей его Москвой, с московской публикой, первой признавшей его гений. Он уехал из России, долгое время мечтая вернуться, но так и провел весь остаток жизни, целых шестнадцать лет, скитаясь вокруг земного шара и втайне тоскуя по русской земле, русскому театру и русской публике...

Трудно сейчас сформулировать все, что дали мне эти шаляпинские концерты. Да нужно ли? Я еще был слишком юн. И все-таки мне кажется, что после этих концертов я стал немного другим. Именно тогда я понял, что одну и ту же вещь можно спеть по-разному, что даже в средней по качеству музыке (как романс Л. Малашкина «О если б мог выразить в звуке» или Г. Лишина «Она хохотала») можно открыть никем не веданные глубины.

Но особенно потряс меня Шаляпин своими русскими песнями. В те годы, да и значительно позже, народные песни на эстраде чаще всего исполнялись на манер «цыганских», с подъездами, с надрывом, разухабисто, вульгарно. Меня это всякий раз коробило. Казалось, что внешние эффекты, преувеличенность эмоций оскверняли песню, и мне потом трудно было заставить себя прикоснуться к ней вновь. В народе ведь живет целомудренное отношение к песне, такое примерно, как у любителей классики к музыке Баха или Моцарта. И вот впервые у Шаляпина я услышал эту благородную и строгую простоту, эту подлинную *народность* песни. Он не позволял себе никаких ритмических нарушений, никаких несвойственных песне эффектов. Казалось бы, ничего не меняя в ритме и мелодии, он умел вскрыть в песне всю глубину чувства, острый драматизм породившего ее переживания. Только в последних зарубежных записях Шаляпин стал отходить от благородной простоты народной песни и пользоваться мелодраматическими эффектами.

И все же мы должны благоговейно хранить благодарность великому певцу, раскрывшему красоту русского искусства. Гений неповторим, но он открывает

новые широкие дороги последующим поколениям. Это и сделал Шаляпин. Я не берусь вдаваться в какие-либо теоретические обобщения — это дело исследователей. Ясно одно — после Шаляпина уже нельзя было петь так, как пели до него. И дело не в подражании, которое, к сожалению, встречается и до сей поры, а в том, что великий певец открыл новые возможности выразительно спетого слова и могущественные силы, таящиеся в романсе, в песне, в оперном образе, показал всему миру величие русской музыки.

С. Т. КОНЕНКОВ

В ТЕАТРЕ И В МАСТЕРСКОЙ

Когда я в 1897 году вернулся в Москву из заграничной командировки (куда уезжал по окончании Училища живописи, ваяния и зодчества), имя Шаляпина гремело повсюду. Друзья и знакомые наперебой спрашивали меня, слышал ли я уже Шаляпина, видел ли я уже Шаляпина.

Такой единодушный вопрос возбуждал любопытство и обещал что-то необыкновенное. Я незамедлительно отправился в театр С. И. Мамонтова и купил билет на «Фауста». С нетерпением ожидал выхода Шаляпина. Как увидел его и услышал первую фразу Мефистофеля: «Вот и я!», — сразу мороз побежал по коже. Величественная фигура, лицо, жесты совершенно захватили меня. И дальше все появления Шаляпина вызывали необычное изумление. Каждое движение было неописуемо прекрасно. Что это, невольно думал я, чародейство или передо мной настоящий дьявол — лукавый и могучий?

Да, Шаляпина надо не только слышать, но и видеть. Явление потрясающее. Я был зачарован и долго не мог опомниться от такого колдовства. Передо мной неотступно стояла фигура Мефистофеля — то гордая, то изгибающаяся в судорогах при виде крестообразной рукоятки шпаги, — и я опять и опять шел на «Фауста». Я делал бесконечные наброски, стараясь уловить хоть одно характерное движение Шаляпина, и не мог, хотя образ его стоял перед глазами. После «Фауста» я пошел на «Псковитянку». И снова — что за колдовство! — на сцену на коне въезжает сам Иоанн Грозный, живой, настоящий Иоанн Грозный, в кольчуге и латах.

Мне в то время было двадцать три года, Шаляпин был старше меня лишь на один год, и я думал: «Какой он богатырь, какая сила! Вот искусство! Шаляпин — артист, художник, волшебник».

Затем я видел и слышал Олоферна, Годунова, Пимена, Варлаама... И всё образы, и какие! Вся Москва полна Шаляпиным. Все пели на все лады: «На земле весь род людской», а уж ария Галицкого «Пожил бы я всласть, ведь на то и власть» распевалась с особенным удовольствием, ее слова ударяли не в бровь, а в глаз.

После своих спектаклей Шаляпин часто заезжал на Малую Дмитровку в Общество поощрения художников. Здесь мы все поджидали Федора Ивановича. Он

был детина на голову выше всех. Статный светлый блондин с широкими движениями, бесконечно обаятельный — настоящий добрый молодец.

Иногда можно было встретить Шаляпина гуляющим по улицам Москвы. В заломленной шляпе с широкими полями, Федор Иванович улыбался встречным, а его радостно приветствовали: «Вот он, наш Шаляпин! Хорош!»

Затем Шаляпин стал петь в Большом театре. Студенчеству и молодежи было уже труднее доставать билеты. Приходилось стоять ночами, но никто не жаловался, лишь бы удалось попасть на спектакль.

Как-то, уже в 1922 году, Федор Иванович был у меня в мастерской на Пресне. Собрались художники, друзья. Все суетились в ожидании Федора Ивановича. Было приготовлено пять жареных зайцев. Он очень запаздывал, и за ужин сели, не дождавшись его. Когда от зайцев остались только косточки, явился Шаляпин. Он с комическим сожалением посмотрел на ворох костей и с шутливой грустью сказал: «Да это не заяц, а мечта о зайце». Все же собрали кое-что, и Федор Иванович закусил и выпил.

Начались разговоры, остроты, шутки. Потом, конечно, стали просить Федора Ивановича спеть. В кругу друзей Шаляпин никогда не заставлял долго себя уговаривать. Под аккомпанемент своего приятеля Кенемана он запел: «Уймитесь, волнения страсти», потом «Вдоль по Питерской», «Блоху», «Титулярного советника» и многое другое.

Моя мастерская-особнячок стояла во дворе, и пение Федора Ивановича привлекло много слушателей. Народу все прибавлялось. Собрались люди из соседних домов. Наконец вся мастерская оказалась забита народом, люди стояли в сенях и снаружи. Вдруг мощный хор голосов, будто сговорившись, закричал: «Федор Иванович, «Дубинушку»! Когда он запел, мы все подхватили. Было небывалое волнение и воодушевление. Радовались, кричали: «Ура, Шаляпин, ура, Федор Иванович!» А дворник наш Григорий Александрович в тулупе так и лег от восторга у ног Федора Ивановича со словами: «Ну вот, теперь я видел и слышал Шаляпина, а век не был в театрах. Спасибо, Федор Иванович, никогда вас не забуду! Вот так поет!»

Федор Иванович развеселился. Увидев мою двухрядку, сказал: «Люблю гармошку!» Мой помощник Иван Иванович Бедняков заиграл «Барыню», Федор Иванович пустился в пляс и так выразительно жестикулировал, что всех привел в восторг. Тот вечер надолго останется в памяти всех присутствовавших.

Помню, в другой раз Федор Иванович зашел ко мне в мастерскую. Авдотья, жена дворника Григория Александровича, поставила нам самоварчик.

Кто-то шепнул Федору Ивановичу, что Авдотья очень хорошо поет русские песни. Федор Иванович стал уговаривать ее спеть. Авдотья смутилась, долго отказывалась, но наконец запела: «Потеряла я колечко»...

Нужно было видеть, с каким вниманием Федор Иванович слушал ее пение, ловя каждый звук. Так он учился русской песне и впоследствии сам исполнял «Потеряла я колечко, потеряла я любовь».

Однажды Шаляпин сказал нам, художникам, что он рожден быть скульптором.

— Что вы, Федор Иванович, — удивились мы, — вы непревзойденный певец и артист!

— Если бы все знали, какой огонь тлеет во мне и угасает, как свеча, — ответил Шаляпин.

Потом, размышляя над его словами, я решил, что Шаляпин прав. Когда передо мной вставали образы Бориса Годунова, Грозного, Мефистофеля, Мельника, Сусанина, Пимена, Олоферна, Сальери, Дон Кихота и многих других, я видел их именно изваянными. Нет сомнения — перед нами скульптор, каких еще не было. Потрясающей силы дарование, всестороннее, многогранное. Шаляпин и был таков — всеобъемлющий гений. По плечу молодцу все великое.

...На выставку пришли Шаляпин, Рахманинов, певица Плевицкая, артисты Московского Художественного театра, гастролировавшего в Америке. Все ожило, одухотворилось — куда-то отодвинулась американская мертвечина, русским духом повеяло в залах на двенадцатом этаже нью-йоркского доходного дома [1].

Художественный театр возвращался в Москву [2]. Шаляпин устроил прощальный вечер. Я искренне восхищался Шаляпиным — хозяином и распорядителем. Свобода, естественность жестов, располагающая к себе доброжелательность, неподдельная веселость, уместность каждой шутки, строгий порядок при условии полной непринужденности.

Рахманинов скромно стоял у беломраморных колонн ресторанной залы. Я стал говорить ему, как мне нравится Шаляпин в роли хозяина.

— Да, это он может, когда захочет блеснуть, — тихо улыбнувшись, с гордостью за друга сказал Сергей Васильевич.

И еще не раз довелось мне видеть Шаляпина — гостеприимного русского хозяина.

Как-то он пригласил нас с Маргаритой Ивановной [3] на ужин в таверну. Были Виноградов и Сытин. Федор Иванович, встречая нас, каждому вручил билет на «Бориса Годунова» в Метрополитен-опера. Он сам сделал салат — вкуснейший! Не ленился «подбрасывать дров в костер задушевной беседы». Вспоминал Россию. Федор Иванович из далеких времен ранней молодости памятью своей привел к нам некоего волжского паренька, картинно обрисовал, какой он был из себя, и убежденно, серьезно закончил рассказ:

— Ванюшка почитался у нас на Волге хорошим певцом. К ним, Ванюшкам, и я принадлежу.

Я спросил Шаляпина, нравится ли ему Америка. Задумался.

— Я ее, понимаешь, всю изъездил. Она такая, понимаешь, черная... Березки не найдешь с белой корой. Кожа на деревьях темная. На травке-муравке не полежишь — колючая она у них... Вот я, брат, к тебе приду, поговорим вволю.

И приходил. По дружбе и по делу. Я лепил Шаляпина тогда же, в двадцать четвертом. Успех Шаляпина был поистине велик. Он приезжал ко мне позировать, но дело шло неровно и крайне медленно, потому что поминутно звонили антрепренеры, администраторы концертных залов и всякие иные причастные к организации его выступлений лица. Я посетовал на это вслух при Рахманинове, сказав в сердцах, что Шаляпин позирует неважно — без конца подходит к телефону.

— Да его на части разрывают антрепренеры, — с глубоким сочувствием к Шаляпину откликнулся Сергей Васильевич, сам постоянно испытывавший неудержимую напористость дельцов от искусства.

Концерты Рахманинова в Нью-Йорке — этому я свидетель — тоже проходили с необычайным успехом. Сергей Васильевич Рахманинов был на голову выше всех известных мне знаменитых пианистов...

...Из гостиницы мы перебрались в меблированные комнаты некой миссис Дэвис. Здесь я работал над бюстом Шаляпина. Федор Иванович во время сеансов разговаривал, то и дело брался за карандаш, вертелся на стуле, неожиданно вскакивал и с неподдельным интересом обходил кругом станок с только что начатым портретом.

Видя глину в моих руках, он волновался, с болью говорил о том, как любит он пластические искусства, особенно скульптуру. Он вполне серьезно сказал мне, что хотел бы стать скульптором, но, знать, не суждено. «Как свеча, догорает во мне эта сокровенная мечта», — образно закончил Федор Иванович свою невольную исповедь.

К слову сказать, он был прекрасным скульптором — в этом не усомнится тот, кто видел шаляпинский автопортрет.

Мне в часы позирования Шаляпина довелось видеть и кое-что другое. Федор Иванович, забыв о своей роли натурщика, то и дело брался за глину и импровизировал на тему: «Коненков лепит беспокойного Шаляпина». В результате увлеченной работы на пару вся мебель в комнате, где была устроена студия, оказалась перепачканной глиной. Миссис Дэвис за это прегрешение круто обошлась со мной: потребовала компенсации.

...А в Париже угасал тот, кому, казалось, сам Пушкин вложил в уста гениальные слова «Пророка». Печальные известия о болезни Шаляпина приходили в Нью-Йорк с другого берега Атлантического океана. Страшно было представить угнетенного недугом, слабеющего титана.

Давно ли приезжал он сюда в Нью-Йорк, чтобы представить местной художественной интеллигенции сына Бориса — художника-декоратора, портретиста. В отеле «Плаза» Шаляпин устроил тогда прием. Встреча прошла интересно. Борис как-то очень естественно, просто вошел в нью-йоркский художественный мир.

Борис Федорович под руководством отца делал декорации к парижской постановке «Дон Кихота» [4]. К этому времени относятся первые портреты Федора Ивановича кисти Бориса. В 30-х годах молодой Шаляпин был художником с заслугами. Но Федор Иванович — прекрасный, заботливый отец — не жалел алмазов своего обаяния, устраивая сына на постоянное жительство в Нью-Йорке.

Когда же встретились у меня в мастерской, так сказать, в домашней обстановке, молодой Шаляпин с любопытством рассматривал бюст отца, отлитый из гипса в 1925 году.

Когда я лепил Шаляпина, он был в зените славы. Свобода выражения, с какой Шаляпин развернул перед всем миром свой огромный талант, восхищала меня,

вдохновляла в работе над портретом артиста. Я изобразил его с сомкнутыми устами, но всем его обликом хотел передать песню. Вот-вот она сорвется с этих уст. Шаляпин только приготовился петь, а вы уже загипнотизированы и покорены его могучим даром.

Песню и музыку нельзя вылепить в буквальном смысле этого слова. В любом материале скульптуры — своя музыка. Ее я стремился вызвать к жизни, когда с огромным воодушевлением работал вместе с Шаляпиным над его портретом.

...Прошел год. Шаляпин был совсем плох. Радио передавало бюллетени о состоянии его здоровья. 12 апреля 1938 года мы не отходили от радиоприемника ни на минуту. Последние часы жизни гениального артиста были одухотворены великой печалью всего культурного человечества. Слезы покатились из глаз моих, когда парижский диктор известил мир: «Шаляпина не стало»...

Дружеская и творческая связь моя с Шаляпиным длилась не одно десятилетие. Он был мне дорог и близок как певец, открывший безграничную власть музыки над человеком. Мне понятны были и широкий характер артиста и его слабости. Он был рожден великим народом и явил миру титаническую духовную мощь русского человека, проявившуюся в нем во всей полноте.

Трудно подобрать слова, чтобы выразить всю исключительность явления, имя которому — Шаляпин. Он весь был феноменальным и потрясающим — живой Святогор!..

...В пятьдесят втором году я стал переводить из гипса в мрамор «Шаляпина», созданного в 1925 году в Нью-Йорке. Расчувствовался, загорелся вновь любовью к дорогому моему сердцу Федору Ивановичу. Надо здесь вспомнить, что любовь наша была взаимной. Об этом свидетельствует опубликованная несколько лет назад газетная заметка, в которой дочь Шаляпина Ирина Федоровна Шаляпина сообщает следующее:

«Мне посчастливилось познакомиться с Сергеем Тимофеевичем Коненковым давно. Было это в 1918 году, когда он впервые пришел к нам домой (а жили мы тогда на Новинском бульваре, ныне — улица Чайковского). Отец с гордостью представил его: «Это сам Коненков». Ничего больше не надо добавлять: со слов Федора Ивановича мы и раньше знали о скульпторе.

Шаляпин не раз бывал в мастерской Сергея Тимофеевича, находившейся по соседству с нами, на Пресне, и всегда, возвращаясь оттуда, не уставал рассказывать о произведениях Коненкова, о его вдохновенном творчестве, работоспособности. Он по-настоящему любил его. Не раз в мастерской Сергея Тимофеевича устраивались концерты — Шаляпин пел русские песни. Для Коненкова отец мог петь часами...

Однажды, узнав, что мы, дети, в шутку стали называть Сергея Тимофеевича «лесовиком», Федор Иванович задумался и, немного помолчав, сказал:

— Этот лесовик — слава России.

Я хочу рассказать, какое знаменательное созвучие открылось мне однажды. В Смоленском художественном музее в трудах и спорах создавалась экспозиция моей выставки. Долго не могли найти удачное место для мраморного бюста Шаляпина. И тогда меня осенило: пусть «Шаляпин» и «Степан Разин со своей ватагою» будут стоять в одном зале. Я повернул мраморный портрет Шаляпина лицом к «Степану Разину». И когда именно так был установлен портрет, мне показалось, что в зале грянул бас: «Из-за острова на стрежень...»

СОЛ ЮРОК

КОМЕТА ПО ИМЕНИ «ФЕДОР»

Федор Шаляпин был моей кометой Галлея. Я помню душные летние ночи в Нью-Йорке в 1910 году, когда американцы, целыми семьями забравшись на крыши с матрацами и подушками, наблюдали за полетом сверкающего пришельца, появившегося на нашем горизонте из неведомых, бескрайних миров. Даже маленьких детей будили, чтобы показать им ослепительного путника далеких, безмолвных просторов, которого большинство из нас никогда уже не увидит.

Таким же пришельцем с небес был для меня и этот русский бас. Трижды появился он на моем небосводе, озаряя его ослепительным блеском.

Однако в отличие от кометы Галлея, которая появилась и бесследно исчезла с изумительной быстротой, комета по имени «Федор» принесла мне в сиянии своего огненного хвоста и богатство и разорение. При каждой встрече с ним мне казалось, я ощущал запах своих опаленных волос; всегда, кроме первого раза, когда расстояние между ним и последним рядом галерки, где я сидел, почти равнялось расстоянию от небесных тел до Земли.

Имя Федора Ивановича Шаляпина стало известно мне еще задолго до того, как я покинул родину. С 1902 года Россия была охвачена пламенем. Вся молодежь неудержимо стремилась к свободе. Не было ни одного юноши или девушки, которые не участвовали бы в одном или десятке и даже сотне захватывающих начинаний, направленных на подготовку революции. Они писали, печатали и распространяли листовки; вели пропаганду на фабриках и в университетских аудиториях; собирали группы неграмотных и занимались с ними. Шаляпина, тогда уже знаменитого артиста Петербургской оперы, я знал как одного из людей, вдохновлявших пламенную русскую молодежь к свободе. Он был товарищем и другом молодых революционных писателей, и прежде всего Максима Горького. Богатырская фигура и мужественное лицо Шаляпина были знакомы нам по открыткам, продававшимся в нотных магазинах и книжных лавках по всей России.

К тому времени, когда я впервые услышал о нем, слава Шаляпина уже вышла за пределы России. В 1901 году он выступал в миланской опере La Scala.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С КРИТИКАМИ

Я вступил на берег Соединенных Штатов совсем незаметной и ничем не примечательной частицей большого и интенсивного людского потока. Дело в том, что в 1905 и в 1906 годах многие молодые люди, более известные, чем я, тоже пересекли Атлантический океан, направляясь в Америку. Поэты, артисты, писатели устремились к этим берегам, спасаясь от преследований царского самодержавия. В это время ехал в Америку и Максим Горький [1].

Вопреки злобным протестам некоторой части прессы, Горького тепло встретили за океаном. И несмотря на то, что он проводил свои литературные вечера и беседы на русском языке, пользуясь услугами переводчика, билеты на его лекции раскупались молниеносно.

Я ездил вслед за Горьким в Филадельфию и в Бостон. С толпой горячих поклонников, осаждавших в конце каждого выступления его кафедру, я старался пробраться к нему поближе и был необыкновенно счастлив, если мне удавалось пожать ему руку и сказать по-русски несколько приветственных слов.

Когда театр Метрополитен объявил о гастролях Шаляпина в сезоне 1906/07 года, я и не подозревал, какое огромное значение будет иметь для меня это известие. Я знал только одно: я буду сидеть на галерке на всех представлениях, и конечно сидел. И слушал «Мефистофеля», «Севильского цирюльника», «Дон Жуана» столько раз, сколько пел Шаляпин.

Реакция нью-йоркской прессы поразила меня: Шаляпин не понравился критикам, всем, кроме одного. Они обвиняли его в том, что он якобы грубо паясничает на священных подмостках Метрополитена. Против этого враждебного хора поднялся только один-единственный голос, выразивший восхищение публики этим новым и совершенно необычайным артистом.

Это был Генри Финк из «Ивнинг пост». Он смело отстаивал свое мнение, уверяя, что русский бас является одним из величайших певцов в мире. В 1921 году Шаляпин снова приехал в Америку. На этот раз критики единодушно начали превозносить его до небес. Но только один Финк с полным правом мог сказать, что он говорил то же самое и в первый приезд Шаляпина.

Возможно, в свой первый приезд Шаляпин чем-то шокировал театральных критиков. Шаляпин, всегда нетерпимый к условностям, создавал в операх, в которых играл, свои собственные образы. В «Мефистофеле» его великолепное тело было полуобнаженным. Критика, по-видимому, не могла принять его земной трактовки характеров. Но публика приняла и не скрывала своих восторгов. Шаляпин имел потрясающий успех.

С первого дня Шаляпин завоевал репутацию человека, любящего хорошо выпить и вкусно поесть. Поднимаясь на пароход после окончания гастролей, он сказал осаждавшим его репортерам, что лучшее место в Нью-Йорке — это скромный в ту пору ресторан Касл Кейв на 7-й Авеню, принадлежавший некоему Бардушу.

До 1921 года Шаляпин больше не приезжал в Америку. Однако когда он снова приехал, Бардуш встречал его на пристани в роскошном «паккарде». В ту ночь мы пировали в Касл Кейв до четырех часов утра. То были времена сухого закона,

но Бардуш сумел где-то раздобыть лучшие французские вина, белое и красное. Слова Шаляпина, сказанные им когда-то на пристани, сделали его ресторан знаменитым, и Бардуш старался изо всех сил выразить свою признательность за пятнадцать лет неожиданного успеха.

БОГЕМА В БРАУНСВИЛЛЕ

Но это было в 1921 году, и много воды утекло, прежде чем я сел пировать с Федором Шаляпиным в ресторане Касл Кейв.

Еще зимой 1907 года, выходя из театра Метрополитен после одного из воскресных концертов Шаляпина (я прослушал их все!), я взглянул на огромное здание по ту сторону Бродвея, на котором красовалась аппетитная вывеска «Браун Чоп хауз» («Котлеты Брауна»), и сказал своему приятелю:

— Когда-нибудь я стану импресарио таких артистов, как Шаляпин. А быть может, и самого Шаляпина. Тогда я заведу себе контору вон в том доме.

Мой спутник оказался человеком практического склада (позднее он сделался коммерсантом), он не стал ни спорить, ни смеяться надо мной. Он только пожал плечами и начал собирать по карманам мелочь на обратный проезд.

Друзья терпеливо сносили мое честолюбие. Не я один был полон радужных планов и самых дерзких надежд. Каждый из нас мнил себя Колумбом, плывущим по курсу, известному лишь одной судьбе. И каждый из нас, подобно Колумбу, верил, что откроет богатую страну по ту сторону земного шара.

Что касается меня, то уже в ту воскресную ночь я горел нетерпением. В Америке я был уже с мая, а в Нью-Йорке — со Дня благодарения *. Мне удалось найти работу в скобяной лавке в предместье Нью-Йорка на Чемберс-стрит, где я получал семь долларов в неделю. По вечерам и воскресеньям я занимался продажей серебряных изделий Роджерса, увеличивая этим мой недельный заработок еще на пять долларов.

Выходя в тот вечер из театра Метрополитен в своем восьмидолларовом костюме, я чувствовал себя настоящим ньюйоркцем.

Придя домой, я написал письмо Шаляпину. Я предлагал ему свои услуги в качестве импресарио на следующий сезон. Он ничего не ответил.

Я стал все больше и больше принимать участие в рабочем движении. Но моя деятельность, как я теперь вижу, всегда была связана с музыкой. Митинги обычно сопровождались концертами, сборы от которых поступали в фонд рабочего движения. Для участия в этих концертах я привлекал, если мне это удавалось, известных в ту пору артистов, а если нет, то просто молодых музыкантов, мечтавших стать настоящими артистами.

В те времена Браунсвилль был живым микрокосмосом культуры в самом сердце Бруклина, жаждавшим искусства и прогресса. На первый взгляд Бруклин отнюдь не казался райским уголком: по его торговым улицам громыхали повозки, а в жилых кварталах жались друг к другу разношерстные дома. Но для любителей

* Официальный праздник, учрежденный в память первых колонистов Массачузетса в последний четверг ноября. (*Прим. ред.*)

искусства он был поистине цветущим садом. Позднее, в Южной Америке, на Кубе, в Мексике и в столицах Европы, я нередко встречал музыкантов, художников и писателей, которые начинали свою карьеру в Браунсвилле.

В помещениях над людными лавками происходили митинги. Бурные, но чаще всего незлобивые споры сотрясали воздух, приправленный пряными ароматами, доносившимися из закусочных. Такое соседство было весьма благоприятным, учитывая, что умственная деятельность обостряет аппетит. Споры не прекращались даже во время перерывов, когда присутствующие на митинге поглощали неимоверное количество сэндвичей с наперченным мясом и маринованными овощами, запивая их бесчисленными стаканами чая. Для ораторов и музыкантов там никогда не было недостатка в слушателях. Я приглашал артистов и устраивал вечера. В то время в Нью-Йорке музыка не была выгодным бизнесом. В старом театре «Стенвэй-холл» невозможно было продать и тысячу билетов на концерты артистов с мировым именем. Но в Браунсвилле музыка процветала. Испробовав свои силы начинающего импресарио на местных талантах и малоизвестных артистах из Музыкального бюро Вольфсона, я мог теперь развернуться. Я снова начал мечтать о великих делах...

То, что замышлял я в одну бессонную ночь, было поистине безумием. Я решил заполучить в Браунсвилль Ефрема Цимбалиста.

В 1911 году имя Цимбалиста было у всех на устах. Выходец из России, он стал сенсацией, чудом, любимцем музыкального мира [2]. Нельзя было просто говорить: «Цимбалист». Нужно было произносить это имя или шепотом, или провозглашать его во весь голос. Все газеты трубили о его европейских триумфах. Его дебют в Бостоне привел в экстаз любителей музыки. Просить Цимбалиста выступить со своей скрипкой в Браунсвилле было с моей стороны неимоверным нахальством.

Дрожа от собственного безрассудства, я вступил в священные пределы «Карнеги-холла» и вызвал импресарио этого музыкального бога, Лаудона Чарльтона. Он вежливо выслушал мое удивительное предложение: я не только приглашал Цимбалиста выступить на концерте в «Нью-Пам Гарден» в Браунсвилле в пользу социалистической партии, но и сделать это на льготных условиях! Чарльтон не вышвырнул меня из своего кабинета. Он направил меня к Цимбалисту. Молодой скрипач занимал со своей матерью квартиру в Парк Чемберс, на углу 6-й Авеню и 56-й улицы.

Величайший момент в моей жизни наступил. Впервые я сидел лицом к лицу с мировой знаменитостью и говорил с ним как импресарио с артистом. Тридцать лет тому назад Ефрем Цимбалист был молодым человеком с тонкими чертами лица, темными волнистыми волосами и мягким открытым взглядом. Он выслушал меня с вежливым сочувствием. Я ушел с контрактом в кармане. В контракте значилось: 750 долларов за концерт. Артисту, конечно, не улыбалось урезывать свой гонорар, но Цимбалист согласился скинуть 250 долларов и назвал это своим личным вкладом в фонд рабочего движения.

Концерт прошел с колоссальным успехом. Браунсвилль обогатился крупным музыкальным событием, социалистическая партия положила в свою кассу солидную сумму денег. А я?.. Теперь я снова мог написать Шаляпину. Но ответа опять не последовало.

КАК ОСНОВАТЬ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

К тому времени я был уже женат. Моя возлюбленная из маленького городка близ Погара последовала за мной в Америку. Теперь я занимал уже некоторое положение в обществе. Но Браунсвилль оказался для меня тесным. Я лелеял мечту устроить концерт в «Карнеги-холле». Если я смог уговорить Цимбалиста выступить в «Нью-Пам Гардене», почему же не пригласить его в «Карнеги-холл»?

При всей своей дерзости я не мог еще представить себе слов — «импресарио С. Юрок», напечатанных на афишах и рекламных щитах, выставленных в витринах магазинов. У меня был друг и компаньон по фамилии Гольдберг. Мы соединили первые буквы наших фамилий, поставили впереди приставку самого Бетховена, как символ наших стремлений и создали таким образом «Музыкальное общество Ван-Юго». Новое музыкальное общество устраивало в «Карнеги-холле» концерт Ефрема Цимбалиста. Огромный зал был переполнен; даже на эстраде сидели двести пятьдесят почитателей его таланта.

С благоразумием, которым я всегда отличаюсь, я не бросал работу в скобяной лавке. Я становился импресарио только по вечерам, воскресеньям и другим праздникам, а также в обеденный перерыв, когда бегал по редакциям газет помещать объявления о моем первом концертном предприятии.

Мой патрон, управляющий лавкой, Фред Дейтц, тоже увлекался музыкой. Он играл на флейте и в своей гостиной устраивал домашние концерты. Я пригласил его послушать Цимбалиста.

— Замечательно! — воскликнул он, оглядывая полный зал. — А те, на эстраде, наверно, члены твоего музыкального общества?

— Ну, конечно, — ответил я не моргнув глазом.

Мой первый успех был сладок и упоителен, как первая любовь. Кудрявый юноша со скрипкой не успел еще сыграть «на бис», как я уже обдумывал детали его следующего выступления на той же эстраде.

На этот раз я не писал Шаляпину. Я ему телеграфировал.

И вот, наконец, пришла ответная телеграмма: «Жду вас Гранд-Отель. Париж. Шаляпин».

Когда улеглось первое волнение и я мог без бешеного сердцебиения ощупывать в кармане телеграфный листок, я понял, что передо мной стоит нелегкая проблема. Денег на моем текущем счете было совсем немного. И это был весь мой капитал, который я с большим трудом сколотил для финансирования своего молодого предприятия. Но Шаляпин звал меня. Разве я мог упустить этот случай?

Тайком от всех оформил я документы и подготовился к путешествию. Жене сказал, что еду по делам в Калифорнию, а сам отправился в Европу на старом пароходе, но уже не третьим классом, а вторым, как и подобало начинающему импресарио.

ИМПРЕСАРИО В ПАРИЖЕ

От охватившего меня волнения путешествие прошло как в тумане. Помню только, что высадился в Гавре, сел на поезд, идущий в Париж, оставил чемодан в гостинице «Континенталь» и поспешил в Гранд-Отель.

Шаляпина дома не оказалось.

Нужно было убить время, но я и не подумал сходить в Лувр, Тюильри, на могилу Наполеона или в другое место паломничества всех приезжающих в Париж. В Америке мне довелось встречаться с Эженом Изаи. Теперь я вспомнил, что секретарь Изаи приглашал непременно навестить его, если я буду в Париже. Не раздумывая, я отправился в гостиницу, где жил Изаи.

Бельгийский скрипач сразу узнал меня и радушно принял. Прощаясь, он пригласил отобедать с ним и его друзьями вечером того же дня. Я поблагодарил за приглашение и снова поспешил в Гранд-Отель.

Из вестибюля я послал записку Шаляпину и получил разрешение подняться наверх. И вот наступила минута, о которой я так долго мечтал. Я стоял и смотрел на великого человека, чувствуя себя, как Джек* при встрече с великаном, — великаном в широком английском костюме, с серыми глазами, проникавшими, казалось, сквозь броню моей напускной уверенности.

Он взглянул на меня исподлобья и пожал плечами.

— Ну, я думал, вы совсем не такой, — прогромыхал он грозно.

— Как... — Голос мой оборвался, и мне пришлось начать сначала: — Как же вы меня представляли себе?

— Ну, стариком. С длинной бородой. Немного горбатым.

Он стоял, разглядывая меня с высоты своих шести футов и четырех дюймов, и под этим пристальным взглядом я съеживался и, как мне казалось, превращался в пигмея.

Собрав все свои силы, я начал быстро говорить. Я подробно изложил ему свой план гастролей в Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско. «Большое концертное турне! Прекрасные условия! Сказочный успех!» — говорил я.

Но вот слова иссякли, и я умолк, готовый вытащить из кармана контракт и вечное перо.

Я ожидал, и это, пожалуй, было самым долгим ожиданием в моей жизни. А он в это время стоял и оглядывал меня сверху вниз, сверху вниз.

Наконец он промолвил:

— Я никогда больше не поеду в Соединенные Штаты.

Это было сказано с такой определенностью, что у меня перехватило дыхание.

— Тогда зачем... зачем же вы вызвали меня в Париж? — пробормотал я.

— Мне просто захотелось взглянуть на человека, который так настойчиво пишет мне вот уже четыре года.

Я ничего не сказал: я не мог бы выдавить из себя ни единого слова, даже если бы от этого зависела вся моя жизнь. Лицо мое да, пожалуй, и фигура выражали полное отчаяние и растерянность. Глаза Шаляпина вдруг засветились, и крупное лицо покрылось морщинами смеха.

— Не горюй, приятель. Я возьму тебя с собой на обед к своему другу. Ты услышишь его новую оперу.

Я ответил, что уже принял приглашение Изаи.

— Ну, что ж, пусть Изаи тоже придет и приятелей своих тащит.

Шаляпин подошел к телефону и позвонил своему другу. Я уже успокоился настолько, что мог разобрать, что Шаляпин говорит с Жюлем Массне.

* Джек — герой английской сказки. *(Прим. ред.)*

— Я приведу к тебе моего американского импресарио, — говорил Шаляпин почтенному композитору, глядя на меня в упор. При этом ни один мускул не дрогнул на его бесстрастном лице.

Они играли и пели до самой зари. Это была новая опера «Дон Кихот», которую Массне написал для Шаляпина. (Он впервые исполнял ее в Монте-Карло.) Я сидел в гостиной Массне, скромный и незаметный, греясь в лучах славы людей, таланты которых опьяняли меня в ту ночь, как вино, а позднее стали моим хлебом насущным.

Утром я спустился с небес, убедившись в том, что поездка в Париж ни к чему не привела. Шаляпин отпустил меня басистым раскатом смеха. Во Франции я пробыл только до первого парохода, следовавшего в Нью-Йорк. Когда я вернулся, от моего скудного капитала осталось всего лишь 170 долларов.

ПРОСТУЖЕННЫЙ БАС

В тот год Советское правительство дало Шаляпину разрешение выехать на гастроли за границу. Он поехал в Ригу, а затем в Лондон, где его первый концерт в «Альберт-холле» был встречен с восторженным энтузиазмом.

Я никогда не терял надежды заполучить Шаляпина в Америку и стать его импресарио. Как только стихли выстрелы гражданской войны, я снова начал писать Шаляпину; на этот раз через русский Красный Крест и через Луначарского, комиссара просвещения. В конце концов моя настойчивость заинтересовала Шаляпина. Я получил от него телеграмму из Риги с просьбой изложить свои условия.

В это время в Лондоне в том же направлении действовал Фредди Гайсберг, представитель американской граммофонной компании [3]. Фредди хотел, чтобы Шаляпин приехал в Америку для грамзаписи. Он телеграфировал в Музыкальное бюро Метрополитен-опера, что теперь с Шаляпиным можно будет договориться.

Конкурировать в этом деле нам не было смысла. Выгоднее было объединить наши усилия. Мы так и сделали, и вскоре Федор Иванович очутился на пароходе, державшем курс к берегам, которые он поклялся никогда больше не посещать.

Мы решили устроить его первый концерт в оперном театре «Манхэттен» и собирались сделать из этого грандиозное событие. Для усиления музыкального сопровождения в помощь пианисту Бердичевскому мы пригласили скрипача Штопака и пианистку мисс Божко. Ее рекомендовал сам Шаляпин.

Первый концерт пришлось отложить: Шаляпин был простужен. Отложили во второй раз и в третий. Однако болезнь не проходила. И когда снова подошел день концерта, я начал не на шутку волноваться. С тех пор как приехал Шаляпин, прошло уже четыре недели. Публика, которую мы все время держали в напряжении, становилась нетерпеливой. Некоторые люди начали сомневаться в том, выступит ли вообще Шаляпин в театре «Манхэттен». Я клялся, что он выступит даже в том случае, если придется нести его на носилках.

Перед концертом мы все собрались у Шаляпина: маленький Штопак, хромой Бердичевский, мисс Божко, Гайсберг, я и, конечно же, его камердинер Николай.

Мы стояли вокруг Федора Ивановича в мрачном унынии. Он сидел на кончике будуарного креслица с ларингоскопом в могучей руке, лицо его выражало непреклонность.

— Я не могу петь, — заявлял он в двадцатый раз. — Я не буду петь.

Мы все по очереди заглядывали ему в горло. Каждый из нас уговаривал его, настаивал, умолял и наконец мы замолчали. Вдруг заговорил Николай.

— Федор Иванович, ступайте на концерт, бог вам поможет.

Это было последней каплей, переполнившей чашу. Шаляпин вскочил, дрожа от ярости, возвышаясь над маленьким грумом, словно разгневанный великан.

— Бог! — заревел он. — Какое ему дело до моей глотки?!

Николай съежился. Мы тоже боялись шевельнуться. Мрачная тишина нависла над нами.

Наконец Шаляпин встал и пробормотал:

— Поехали на концерт.

Но надежда, окрылившая нас, была преждевременной. В своей артистической он снова рухнул в кресло.

— Нет, я не могу петь.

Я обезумел. Зал был полон до отказа. Взрывы аплодисментов красноречиво говорили, что терпение публики истощилось.

Я вышел в зрительный зал и поспешил к ложе, в которой, я знал, должна была сидеть Анна Павлова. Я потащил ее за кулисы.

Если бы не ее нежная настойчивость, Шаляпин не стал бы петь в тот вечер. Она обвила тонкими руками его массивные плечи, и слезы полились из ее глаз, а затем и из его.

— Ну ладно, Анюта, ладно, — говорил он. — Пусть кто-нибудь выйдет на сцену и скажет, что я простужен. Иначе я не могу.

Мне никогда не забыть этого концерта. Если бы теперь мне снова пришлось пережить все это, я первый бы настаивал на том, чтобы Шаляпин не пел.

Шаляпин спел всего номеров шесть: больше он петь не мог. Публика ничем не выражала своего протеста: возможно, она была слишком поражена. Какова бы ни была причина, но все расходились тихо. Таков был первый концерт Шаляпина в Америке.

«БОРИС ГОДУНОВ» В ЧИКАГО

В следующем сезоне я решил поставить «Бориса Годунова» сам, на свой страх и риск, чем и справедливо гордился. Это было в Чикаго, где я предоставил публике возможность весь сезон слушать русскую оперу в исполнении Русской оперной труппы. Это был первый такой сезон в Америке.

И первый раз в Америке опера «Борис Годунов» шла целиком на русском языке. В театре Метрополитен только Шаляпин пел по-русски, остальные артисты по-итальянски. А здесь, поскольку Шаляпин сам наблюдал за декорациями, костюмами и музыкой, была достигнута постановка подлинно русской оперы, достойная музыки Мусоргского и России, породившей его и Шаляпина.

Декорации были написаны художником Анчутиным. Для сцены «В Грановитой палате» я приобрел великолепное персидское кресло.

Когда после первого действия опустился занавес, вся труппа собралась на сцене и по старинному русскому обычаю в знак особого почтения поднесла Шаляпину хлеб-соль. Хлеб лежал на серебряном подносе, накрытом вышитым полотенцем.

Все представление началось с большим опозданием, так как Шаляпин считал нужным снова проверить все детали. А занавес перед вторым действием так долго не поднимался, что казалось, будто прошла целая вечность.

С моего излюбленного места в глубине зала я ощущал нарастающее нетерпение публики. Зрители уже выходили в фойе покурить и обменяться приветствием с друзьями, уже вернулись и поудобнее уселись на своих местах, а занавес все не поднимался и не поднимался перед вторым актом. Я посмотрел на часы. Антракт длился уже тридцать пять минут.

Я поспешил за кулисы.

— Что с вами случилось? Почему не поднимаете занавес? Публика...

Заведующий сценой молча повел меня на сцену. Там, забравшись на декорации, стоял Шаляпин и перочинным ножиком старательно вырезал узоры на окнах для большей достоверности.

Когда следующий антракт затянулся на двадцать пять — тридцать минут, я снова бросился за кулисы. На этот раз Шаляпин, стоя на коленях перед поваленным на спинку дорогим персидским креслом, отпиливал раздобытой у плотника пилой по куску от каждой ножки. Он пояснил мне, что трон слишком высок, и продолжал усердно пилить.

И по мере того как он пилил, я буквально чувствовал, как мои денежки уплывают из моих карманов. Потому что у нас в театре 23.30 — магический час, он меняет все. Всем надо платить сверхурочные — рабочим сцены, оркестру. А с такими антрактами и без того длинная опера грозила затянуться далеко за полночь.

Фанатизм Шаляпина к деталям поставил под угрозу коммерческий успех всего сезона русской оперы еще до того, как взвился занавес в начале первого спектакля. Репетициям не было конца, и счета на большой оркестр все росли, а Шаляпин в это время давал указания дирижеру по поводу темпов и артистам по поводу каждой интонации.

Однажды, сидя за обычной после спектакля бутылкой вина, я обратился к Шаляпину:

— Федор Иванович, неужели для вас так важно каждое слово? Почему вы требуете от каждого артиста такого совершенства в деталях? Неужели вы никогда не будете довольны?

— Нет! — закричал он. — Ибо от одного слова может зависеть смысл всего образа или настроения. Если, к примеру, я произнесу это слово на один манер, то публика подумает, что человек, о котором я говорю, жив. Если же произнесу его по-иному, зрители сразу почувствуют, что он мертв. Нет, Соломон, артист, который не стремится к совершенству, не артист!

Не мог же я сказать в лицо человеку столь благородных убеждений, что его преклонение перед деталями ведет меня к разорению?

Итак, в течение месяца три раза в неделю мы показывали «Бориса Годунова» — великого «Бориса», созданного гением великого человека. Что бы я ни говорил

о Шаляпине, я твердо убежден, что ни в наши дни, ни после нас нет и не будет артиста такого масштаба.

Его рука, выразительная, как рука балерины, и прекрасная, как античная скульптура, всегда держала карандаш наготове, и, когда он разговаривал, он вечно что-то чертил или рисовал. Я подбирал ресторанные меню и клочки бумаги с рисунками Шаляпина и вставлял их в рамы. Те, кому не пришлось его увидеть, могут только сожалеть об этом. В моей жизни больше никогда не повторятся те чудесные часы, которые я провел с Шаляпиным.

Я возил Шаляпина в концертное турне, я возил его на гастроли, когда он пел в «Севильском цирюльнике». Каждое его выступление было для меня одновременно мукой и триумфом.

Один из коллег Шаляпина как-то спросил его:

— Почему вы утруждаете себя ролью дона Базилио в «Севильском цирюльнике»? Ведь это такая маленькая роль.

С тех пор я часто цитировал его ответ многим артистам.

— Для большого артиста, — сказал Шаляпин, — нет маленьких ролей. А для маленького артиста нет больших ролей.

КЛОД ФАРРЕР

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Впервые я увидел Шаляпина в 1923 году. Мы поселились на летнее время у моря. Я говорю — мы, так как я только что женился на актрисе Генриетте Роже [1]. Это случилось в декабре, как только я покинул действительную службу во флоте...

Мы сняли маленькую виллу в Ла-Боле, на пляже Бенуа. Однажды, во второй половине дня, возвращаясь домой после короткой прогулки, я услышал нарушивший деревенскую тишину голос, который пригвоздил меня к месту, — самый прекрасный, самый низкий, богатый оттенками, самый выразительный из когда-либо слышанных мною бас, а я предпочитаю его всем остальным голосам. Этот голос пел «Двух гренадеров» Шумана. За два года до этого я слышал этот романс в исполнении Шаляпина в Монте-Карло, и мне нетрудно было узнать его незабываемый голос. Но каким чудом Шаляпин находился здесь, у меня, и пел для меня? Чудо объяснилось вскоре самым простым образом: большая часть драматической карьеры Генриетты Роже протекала в России, где она в течение нескольких сезонов выступала в Михайловском театре... Таким образом возникла близость между нею и Шаляпиными — мужем и женой.

Семейное положение Шаляпина было сложным, так как он был женат дважды. У его второй жены была уже дочь Стелла [2]. От второго брака от Шаляпина было три дочери — очаровательная Марфа, белокурая Марина, похожая на старинную русскую икону, затем последний ребенок — маленькая Дася, которая со страхом должна была переносить приступы нежности своего отца *, ибо Федор, Федя

* Было очень забавно видеть, когда Федор кидался на бедную маленькую испуганную Дасю с криками: «Ты любишь меня? Да... Но ты любишь меня больше всего на свете, без исключения... Скажи да». И он тряс это маленькое существо изо всех своих могучих сил.

для близких, был великаном, который хотел, чтобы его любили. Да и нельзя было, узнав, не полюбить его.

Шаляпин купил землю в Ла-Боле, чтобы жить по соседству со мной. Затем купил виллу в Сен-Жан-де-Люз, как только узнал, что я строю там дом, недалеко от дома Жака Тибо, которого он также очень любил. Ибо этот мужик-колосс, столь яростно требовавший, чтобы его любили, так же яростно любил сам.

В Ла-Боле я познакомил его с Леоном Жонгеном, только что написавшим партитуру нашей оперы «Фома-ягненок», которую репетировали в театре Моне в Брюсселе. Роль эта была написана специально для него, но он так и не спел ее...

Позднее в Париже Федя пел «Бориса Годунова» в Опера́. Это не прошло без столкновений с оркестром, не привыкшим к нападкам артиста, который приходил в бешенство при малейшей неточности в исполнении музыки. Я сохранил чудесное воспоминание об этом вечере.

Шаляпин воплощал удивительный образ Бориса. Он не играл Бориса, он становился им. Как бы ни был он знаменит как певец, — актер, артист затмевал в нем все. Его агония и смерть были реальной агонией и смертью. Весь зрительный зал был захвачен и трепетал.

Когда упал занавес после бесконечных вызовов, я пошел к Феде в уборную, так как мы сговорились ужинать вместе: он, его жена, моя жена и я.

Отворив дверь, я увидел Федю потрясенного, лежавшего без сил в глубине кресла. Он встретил меня с каким-то стоном:

— Это ты, Клод. Садись. Подожди... дай мне время... Ты понимаешь, я только что умер... мне надо воскреснуть. На это нужно время.

Через час в русском, вернее казачьем, кабаре он смеялся, шутил, ухаживал за певицами. Я вспомнил об одной гейше в Токио, которая, узнав, что я друг Шаляпина, настоятельно просила меня напомнить ему о ней. Не знаю, где он познакомился с ней, но она вспоминала о встрече с ним со слезами в голосе.

Через три или четыре года он пригласил меня в Сен-Жан-де-Люз на обыкновенный вечер, состоявшийся не у него в доме, а у одного из его соотечественников.

Тут было много знаменитых артистов: Жак Тибо, Равель, Чарли Чаплин и другие. Играли сонату для двух скрипок, причем Тибо уступив первое место известному русскому артисту, согласился занять место второй скрипки. Чарли Чаплин, забыв, или, вернее, отказавшись помнить, что он мировой «Шарло», удалился в глубину холла, в котором мы ужинали, преобразился в японскую гейшу и спел несколько японских песен с необыкновенным даром подражания. Что касается Феди, то, оставив в стороне свой голос и свой гений, он сел за маленький гримировальный столик и как по волшебству превратился в кокетку 1900 года, совершающую свой туалет с неподражаемыми ужимками, заставлявшими забыть его рост и пол, создавая впечатление реального присутствия какой-нибудь Лианы де Пужи или Эмильены д'Алансон.

Этот вечер завершился богатым ужином, за которым сами артисты подавали волжские стерляди наряду с великорусскими рябчиками. Чарли с салфеткой под мышкой захотел самолично подать мне закуску. Таким образом Федя познакомил нас, представив меня для данного случая: «Фома-ягненок, еще не повешенный пират»...

ТИТО СКИПА

ВОСПОМИНАНИЯ О ШАЛЯПИНЕ

Я впервые посетил Советский Союз в качестве гостя VI Всемирного фестиваля демократической молодежи в Москве. И естественно, что, едва ступив на русскую землю, я вспомнил своего друга — великого певца Федора Шаляпина, с которым пережил хотя и немногие, но незабываемые минуты огромного творческого вдохновения.

Шаляпин был частым и любимым гостем итальянских зрителей. Особенно часто он пел в Милане. Здесь, на прославленной сцене миланского театра La Scala, мне и довелось впервые выступить с Шаляпиным в спектакле «Севильский цирюльник» в 1928 году. Мы с ним были уже знакомы — несколько ранее нас представил друг другу итальянский журналист Либерати. Он некоторое время был секретарем Шаляпина и впоследствии женился на одной из его дочерей.

Первый спектакль с Шаляпиным мне особенно запомнился. Во-первых, это был выдающийся спектакль по составу исполнителей даже для La Scala. Кроме Шаляпина в нем участвовали первоклассные итальянские певцы: Тоти Даль Монте (Розина) и баритон Франчи (Фигаро). Во-вторых, на этом спектакле, как я сейчас помню, произошло событие, нарушившее строгие, установленные многими десятилетиями традиции La Scala. И этим «нарушителем» явился Шаляпин.

Дело в том, что в стенах La Scala строго-настрого запрещены какие бы то ни было «бисы». Это хорошо знаем мы, певцы, это знает и наша публика и не осмеливается нарушить это правило. Но в тот вечер увлеченные искусством Шаляпина зрители словно забыли об этом запрете и неистово требовали, чтобы Шаляпин повторил арию о клевете. Аплодисменты не прерывались до тех пор, пока растроганный столь радушным приемом Шаляпин не подошел к рампе и не подал знака дирижеру, для того чтобы удовлетворить просьбу публики. Разумеется, она была довольна, как и Шаляпин, пребывавший в превосходном настроении. Дирекция театра, конечно, не решилась наложить на знаменитого певца какие-либо взыскания. Думаю, что никто даже не обмолвился словом ему об этом. Вряд ли он узнал и о том, что «козлом отпущения» явился бедный дирижер, которого временно отстранили от участия в спектаклях.

Через два года, в сезоне 1930/31 года, я вновь встретился на сцене с Шаляпиным. Теперь это было уже за много тысяч верст от моей родины — в Южной Америке. Мы пели сезон в Буэнос-Айресе, на сцене театра «Colon» — огромном, великолепном здании. Я выступал в ряде спектаклей — в «Травиате», «Лючии ди Ламермур», «Богеме», «Тоске» и т. д. С Шаляпиным же, к сожалению, пел снова несколько раз только «Севильского цирюльника» — так был построен репертуар, что больше нам негде было встретиться. В этих спектаклях, я помню, партию Розины исполняла превосходная испанская певица де Идальго, Фигаро—Галеффи. Дирижировал Джино Маринуцци. Спектакли шли на итальянском языке. Но, несмотря на это, Шаляпин и на чужом ему языке блистал своим великолепным словом, замечательным даром декламации, всеми ее тончайшими оттенками.

Только очень придирчивое ухо в отдельных случаях могло заметить, что это поет не итальянец. В равной мере он владел и кантиленой, удивляя красотой тембра своего голоса. Если вы спросите меня, какая была школа у Шаляпина, я вряд ли смогу ответить. У него была своя особая, одному ему присущая школа. Была ли это русская школа — я не знаю: эти вопросы тогда меня не занимали. Но главное, что запомнилось, это безукоризненность его вокального мастерства, его яркая оригинальность и глубокое соответствие пения его сценическим образам.

В образе дона Базилио Шаляпин сумел передать и традиции исполнения этой роли, созданные на протяжении века итальянской сценой, и в то же время внес много оригинального. Фигуре дона Базилио артист придавал черты яркой комедийной заостренности, иногда даже гротеска, но никогда при этом не выходил за пределы естественного, жизненного, не нарушал чувства меры. Помнится, что на репетициях он был всегда очень оживленным и деятельно участвовал в постановке спектакля. Не нарушая товарищеской этики, Шаляпин предлагал нам, участникам спектакля, новые мизансцены, чему мы охотно подчинялись. Правда, я должен признаться, что не придаю большого значения тому, где и как стать на сцене; главным, с моей точки зрения, является пение, звук, вокальная выразительность. Но, желая быть справедливым, я не могу отрицать того, что все новшества, вносимые Шаляпиным в спектакль, все придуманные им мизансцены шли на общую пользу, всегда были оправданы и интересны, а главное — не мешали, а помогали певцу. К тому же Шаляпин был так обаятелен, так вежлив, весел и остроумен, делал все с таким искренним увлечением, что работа с ним доставляла только удовольствие.

Изумительный артистический дар Шаляпина с особой силой проявлялся в «Борисе Годунове» — опере, которая благодаря русскому певцу прочно утвердилась на итальянской сцене. Шаляпин познакомил итальянских зрителей с этим чудным творением русской музыки, и теперь «Борис Годунов» неизменно каждый год украшает репертуар итальянских театров. В настоящее время в La Scala партию Бориса Годунова поют поочередно Борис Христов и Росси Лемени. Таким образом, дело Шаляпина продолжает жить, как и память о нем, которая дорога и итальянским певцам и итальянской публике. Мне об этом очень приятно сказать советским читателям.

ТОТИ ДАЛЬ МОНТЕ

«GRANDE BARBIERE»

Я прожила довольно большую сценическую жизнь, отдав театру двадцать пять лет, трижды объехала весь мир — от Америки до Австралии, Китая и Японии. Это дало мне много незабываемых эстетических впечатлений. Я пела под оркестр, которым управлял знаменитый Артуро Тосканини, моими партнерами были лучшие певцы мира. Но самое яркое и волнующее воспоминание оставила встреча с Шаляпиным.

О, это был гениальный артист, непревзойденный по дарованию художник оперной сцены! Во всех своих ролях он был неповторим, оригинален и грандиозен! Да, именно грандиозен! Такого впечатления, которое он оставил в роли

Бориса Годунова, я никогда больше не переживала. Еще до сих пор помню, как после спектакля «Бориса Годунова» с Шаляпиным я не спала ночами. Да и сейчас я не могу вспоминать без волнения, как проводил Шаляпин сцену галлюцинаций или сцену смерти Бориса. Это была сама правда!

Слышала я Шаляпина в нескольких операх его репертуара, но выступала с ним только в одной, в «Севильском цирюльнике» Россини, зато много раз.

Встретились мы с ним в Италии, на сцене прославленного миланского театра Ла Скала; потом, кажется, в 1927 году совершили совместно большую гастрольную поездку по всей Америке.

Эти встречи нас очень сдружили. Шаляпин был так мил, отзывчив и внимателен к своим товарищам по сцене, что невозможно было не поддаться его обаянию и не стать его другом. Ко мне лично он относился с отеческой лаской и заботой, похлопывал по щеке и целовал в лоб, как маленькую девочку. И прозвище-то он придумал для меня детское — «Тотателла»! Впрочем, разница между нами действительно была велика, и не только по возрасту, но и по внешнему облику. Если вы вспомните богатырскую фигуру Шаляпина и мысленно поставите рядом с ним меня, то поймете, какой получался комический эффект при нашем совместном выступлении в «Севильском цирюльнике».

Я помню, что, когда мы с Шаляпиным садились на пароход «Луизитания», отправляясь в заграничные турне, — нас, как всегда, обступили фотокорреспонденты. Потом почти во всех газетах и журналах, как французских, так и американских, можно было увидеть фото: я стою под руку с Шаляпиным на фоне огромного океанского парохода. Подпись под фото гласила: «Отъезд самой маленькой примадонны и самого большого баса в мире». Шаляпина это очень забавляло — он сам был великолепным юмористом в жизни и очень ценил чувство юмора в других.

Сценические репетиции с участием Шаляпина доставляли мне большое удовольствие. Он всегда был в хорошем, творческом настроении, шутил, смеялся, импровизировал, что, впрочем, иногда делал и в спектаклях. Помню, однажды в «Севильском цирюльнике» Шаляпин принялся бегать за мной по всей сцене, вытягивая как можно больше свои и без того длинные ноги. Это было невероятно смешно!

Многие певцы вносили в роль дона Базилио разного рода забавные отсебятины, но часто это граничило с очень плохим вкусом и, как правило, не поощрялось на серьезной сцене. Но все импровизации и комические трюки, проделываемые на сцене Шаляпиным, были так артистичны, отлиты в такую мастерскую форму, так оправданы изнутри, что ими нельзя было не восхищаться.

Вспоминается, например, великолепно придуманная Шаляпиным сцена в конце третьего акта «Севильского цирюльника». Помните — когда дон Базилио приходит с нотариусом в дом доктора Бартоло, чтобы тайком заключить брачный контракт Розины и ее опекуна. Но вместо доктора он находит графа Альмавиву, драгоценный перстень которого моментально меняет его решение, и он скрепляет законом брак Розины с графом. Вот тут-то и появляется доктор Бартоло. В этот момент Базилио — Шаляпин принимал совершенно невинный вид, отворачивался к стене и начинал ловить мух... Делал он это с такой невозмутимой серьезностью, с такой полной, я бы даже сказала — самозабвенной отдачей себя этому делу, что создавался невероятный комический эффект.

Надо сказать, что итальянские зрители, пожалуй, самые требовательные в мире. Особым их вниманием, конечно, пользуется опера, оперные певцы. Здесь уж они критикуют не в бровь, а в глаз, и горе тому, кто чем-нибудь не удовлетворит серьезные профессиональные вкусы итальянской публики. От ее критики не уходили даже самые прославленные певцы. Но я не помню ни единого слова упрека, высказанного кем-нибудь в адрес Шаляпина, — все, что он делал, было так совершенно, так ярко и убедительно, что никогда не вызывало сомнений или возражений.

Шаляпин обладал не только превосходным голосом и гениальным сценическим талантом. У Шаляпина еще был глубокий ум. Он был мыслитель в искусстве, и это поднимало его даже над уровнем всего самого лучшего, что было в его время на оперной сцене.

Потом я много видела и слышала в шаляпинском репертуаре хороших, культурных певцов. Могу назвать, например, моего соотечественника, выдающегося баса Пинца. Много раз я слышала баса Залевского, считавшегося в Ла Скала одним из лучших исполнителей Бориса Годунова. Но увы — это все были маленькие копии с грандиозного и неповторимого по своей трагической силе образа царя Бориса, созданного и увековеченного Шаляпиным.

Вообще все современные Шаляпину и последующие исполнители его репертуара, в том числе и итальянские, обычно копировали его игру, его грим, перенимали отдельные мизансцены, даже движения. Но Шаляпин так же неповторим в итальянских, как и в русских спектаклях. До сих пор стоит у меня перед глазами его Мефистофель в опере Бойто — мужественная, сильная фигура, глаза, сверкающие словно адовым пламенем, пронизывающий душу голос — все внушало зрителю, что перед ним не простой смертный, а сам дух тьмы!

Несомненно, что искусство Шаляпина сыграло большую роль в повышении требовательности итальянской публики к оперным артистам. Она теперь желает, чтобы оперные певцы не только хорошо пели, но и не менее хорошо играли.

Однако все образы Шаляпина доставались ему вовсе не так легко, как это можно было подумать, глядя на него из зрительного зала. Искусство Шаляпина — результат огромной работы, большого и требовательного ума артиста, в котором счастливо и неповторимо соединились таланты певца, актера, художника и режиссера. Надо было быть большим художником, чтобы добиваться такого грима, как у Шаляпина. А как он отделывает свои мизансцены!

Мне вспоминается один спектакль «Севильского цирюльника».

Как всегда перед началом второго акта, который, как известно, начинается большой арией Розины, я немного нервничала. Задолго до поднятия занавеса я уже находилась на сцене, и мне хотелось, чтобы скорее начинали, так как нет для актера ничего хуже томительного чувства ожидания. Но мне пришлось пострадать еще по крайней мере полчаса. Оказалось, что Шаляпин, выйдя, как всегда, перед началом акта на сцену, чтобы проверить все детали обстановки, — вдруг забраковал двери в комнате Бартоло — они показались артисту малы. Дело в том, что Базилио — Шаляпин появлялся в первый раз перед зрителем особым образом. Он не входил, как обычно, а как бы выныривал откуда-то снизу и постепенно вырастал в дверях, отчего его фигура приобретала какой-то титанический и в то же время зловещий характер. Такое появление дона Базилио сразу

же приковывало к нему внимание зрителя. И вот, пока на сцене все не было устроено так, как требовал Шаляпин, — занавес не поднимался, а я пережила полчаса большого нервного напряжения и, даже начав петь, все еще не могла успокоиться.

Глубоко запал мне в память один спектакль «Севильского цирюльника» в Ла Скала, шедший по повышенным ценам. Это был необычайный спектакль по составу исполнителей. Тито Скипа — граф Альмавива, Франчи — Фигаро, Баккалони — Бартоло, Шаляпин — дон Базилио. Не случайно этот спектакль получил название «Grande barbiere» — «Большой цирюльник». Это действительно было огромным художественным событием! Такого ансамбля я уже больше не помню, хотя всегда стремилась выступать только с отличными партнерами. На память об этом спектакле у меня сохранилась фотография, запечатлевшая всю пятерку исполнителей «Большого цирюльника».

У меня дома — живу я сейчас в Риме — шесть больших альбомов с фотографиями — своими и моих лучших друзей и партнеров по сцене. На почетном месте — фото Шаляпина. В частности, есть снимок Шаляпина, прибывшего в Гонолулу. Там существует прелестный обычай — встречать почетных гостей гирляндами цветов, которые вешают прямо на шею. Я тоже подвергалась этой поэтичной процедуре. На снимке Шаляпин запечатлен с огромной цветочной гирляндой на широких плечах.

Одна из памятных встреч с Шаляпиным произошла в Париже, кажется, в 1928 году. Он был на моем концерте и затем любезно пригласил меня в гости.

Помню превосходно отделанный в русском стиле дом Шаляпина, обильно уставленный яствами стол, в центре которого возвышался настоящий русский самовар. Шаляпин был очень гостеприимным, радушным хозяином и очень любил людей. У него было весело и как-то особенно тепло.

Из Парижа я собиралась отправиться в большую поездку по Китаю и Японии и помню, как Шаляпин заботливо надавал мне много полезных советов, касавшихся художественных и бытовых проблем, и даже кое в чем помог мне практически. Это был весьма доброжелательный и милый человек, при этом необычайно красивый.

Он чрезвычайно эффектно выглядел и на эстраде. Мне довелось его слышать в концерте, в Нью-Йорке, где я пела в Метрополитен-опера. Меня потрясло, что Шаляпин никогда не объявлял заранее программ своих концертов. Он всегда брал с собой на эстраду толстую книжку, в которой каждое произведение его репертуара имело свой номер и перевод на несколько языков. Такие же книжки раздавались и публике. Выйдя на эстраду, Шаляпин неторопливо надевал пенсне, спокойно перелистывал книжку, ходя при этом по сцене, затем, найдя нужное произведение, объявлял его номер и пел, а публика следила по книжке за текстом, если Шаляпин пел на незнакомом языке.

Ах, как он пел русскую песню «Эй, ухнем!». Это был подлинный шедевр! Где-то, словно далеко-далеко, возникал грустно-печальный протяжный напев — в нем слышалась такая широта и такая сила, которые только и могли возникнуть на берегах великой русской реки. Этот напев приобретал все большую и большую силу и, казалось, разливался во всю ширь непередаваемого шаляпинского голоса. Затем снова постепенно куда-то удалялся. Никто другой не мог так петь! Незнание

русского языка нисколько не мешало поддаваться обаянию песни — такая сила выразительности была в пении Шаляпина.

Шаляпин много пел и из итальянского репертуара, например, арию из «Сомнамбулы» Беллини, и это тоже было великолепно, настоящее bel canto!

Итальянским языком он владел в совершенстве, особенно в пении: он пел как истый итальянец. Говорил же несколько хуже, потому что в разговоре у него был слышен русский акцент.

Если говорить о манере пения Шаляпина, то надо признать близость ее к итальянской школе, во всяком случае в области эмиссии (звукообразования). Его голос прекрасно звучал в любых по размерам помещениях. Я помню, что в Цинциннати (Америка) мы с ним пели спектакль в театре, вмещавшем девять тысяч зрителей, и нас повсюду было превосходно слышно.

Когда голос хорошо поставлен, он везде и всегда хорошо звучит. Вокальное звукообразование не переносит какого-либо нажима, насилия — оно должно быть совершенно легким и свободным, тогда голос льется, естественно вибрируя, что и сохраняет красоту тембра. При неверной постановке звук получается напряженный, насильственный, тембр исчезает, стирается, и голос плохо доходит до слушателя.

У Шаляпина был, видимо, от природы верно поставленный голос. Его же удивительная интуиция и вкус помогли сохранить и закрепить эту постоянную манеру пения, что и приближало ее к итальянской школе, зиждущейся на принципах естественного, природного звукообразования. Правда, в пении Шаляпина слышалось и что-то своеобразное, что, вероятно, шло от русского языка. Ведь он был настоящим русским человеком и хранил свой родной колорит и в пении. Это не только не портило его, но придавало особую выразительность, красоту и своеобразие его искусству. Конечно, лучше всего этот колорит проявился в партиях русского репертуара.

Но если вокальная школа Шаляпина была близка итальянской, то выразительность у него была особенная, прежде всего в области подачи слова, вокальной декламации. Здесь Шаляпин не превзойден еще никем.

Я очень счастлива, что смогла поделиться своими воспоминаниями о Шаляпине с моими новыми советскими друзьями. Еще раз повторяю — это был великий артист, и советский народ вправе гордиться своим гениальным соотечественником, прославившим русское искусство на всех лучших сценах мира.

Б. Е. ПЛОТНИКОВ

ШАЛЯПИН В АМЕРИКЕ

I

Наш пароход прибыл в Нью-Йорк к вечеру. Я получил на картонном выпускном бланке ряд медицинских виз о моей «безвредности»! Но мой красный паспорт явно не понравился чиновникам.

Отсутствие пятисот долларов — «обеспечения на случай обратного возвращения в Европу» — сулило мне «Эйлис айлен» — остров эмигрантских слез.

Вдруг я вспомнил о письме Ф. И. Шаляпина. Это было приглашение принять участие в его «гастрольной поездке» по Соединенным Штатам (спектаклями дирижировал мой отец, Е. Е. Плотников). Вверху письма были два фото Шаляпина в жизни и в роли дона Базилио. Я протянул это письмо таможеннику.

«О, я знаю, я слышал — это великий русский бас, — произнес он. — Три билета — мне, моей жене и дочери, когда он будет петь в Нью-Йорке. Вашу записную книжку». Он записал мне свой адрес и проговорил: «Вот виза на выход с корабля».

Я оказался на пристани около двенадцати часов ночи, не зная языка, без надежды, что меня кто-либо встретит: пароход из-за сильного шторма пришел на двое суток позже. «Гастрольное турне Ф. Шаляпина», видимо, уже началось. И... я вновь достал из кармана письмо с двумя ликами прославленного баса! Письмо написано по-английски — буду держать его лицевой стороной к проходящим, авось прочтут. Я твердо уповал на широчайшую популярность Федора Ивановича. И не ошибся! Незнакомец средних лет воскликнул по-немецки: «О, мистер Шаляпин, как же, слышал, знаю! Он и его группа вчера уехали в Канаду». Оказалось, что мой первый в Америке собеседник был австрийцем, администратором какой-то цирковой ассоциации. Через полчаса я был отправлен в отель «Ansonia», где обычно жил Шаляпин.

Через два дня выехал из Нью-Йорка в штат Вирджиния, в город Ричмонд. Туда же должна была прибыть «Оперная группа Федора Шаляпина» после Канады.

II

В большинстве случаев наши спектакли проходили в помещениях так называемых масонских домов. Они столь же мало имели общего с масонскими ложами XVIII—XIX столетий, как театральные залы с молитвенными домами. Залы вмещали примерно от трех до восьми тысяч зрителей. В Кливленде же «Зал имени Карузо» рассчитан на четырнадцать тысяч человек! Сборы всегда были полные. Меня удивила такая «тяга к прекрасному» американцев! Мое недоумение рассеял хорист труппы, давно живущий в Новом Свете:

— Их мало интересует Шаляпин — великий артист и замечательный певец, но они считают необходимым поглядеть на человека, «делающего» три тысячи долларов в один вечер.

Газетные статьи, интервью являлись фантастическим домыслом репортеров. Пожалуй, нигде нельзя было найти сведения о Шаляпине-певце, о его роли в искусстве, о его творческой индивидуальности. Не за этим посылали газетные боссы шустрых «гангстеров пера» к мистеру Шаляпину. Зато из их репортажей можно было узнать имя его младшей дочери, какие кондитерские изделия она любит или какой сорт колбасы пользуется предпочтением «великого русского баса»!

Вся эта «пресса» до того взбесила Федора Ивановича, что он отказался знакомиться с ней в течение всех гастролей.

Нарушая хронологию, мне хочется сопоставить два спектакля «Бориса Годунова», два различных зрительных зала и, если так можно сказать, двух Шаляпиных.

Спектакль в Москве, в Театре Совета рабочих депутатов (потом Филиал Большого театра) [1], в 1918 году, и спектакль в Нью-Йорке, в Метрополитен-опера весной 1927 года. В 1918 году был объявлен первый по приезде в Москву Шаляпина утренний спектакль «Бориса Годунова». Настроение великого праздника искусства нарастало с каждой новой картиной оперы; зал был во власти происходящего. В антрактах зрители восторженно делились переполнявшими их впечатлениями. Привлекала внимание неподвижная фигура в партере. Это был К. С. Станиславский. В антрактах он закрывал лицо одной рукой, а другой очень мягким, чуть заметным движением, как бы отстранял всех, кто хотел с ним заговорить. Когда же опустился занавес после сцены смерти Бориса и зрительный зал освободился от минутного оцепенения, Станиславский вскочил, бросился вперед к оркестру и, хлопая с юношеской энергией в ладоши, закричал молодым, сильным голосом: «Шаляпин, Шаляпин, браво, великолепно, чудесно». Вокруг творилось нечто неописуемое!

На сцене же, появляясь бессчетное число раз, благодарил публику сияющий радостью гигант, и его поклоны, его широко раскрытые объятия, казалось, обнимали всех, кто умел так слушать, так понимать и так горячо выражать свое восхищение.

И вот весна 1927 года. Я в зале Метрополитен-опера. В последний раз слушаю Шаляпина в «Борисе Годунове». Я вновь в плену его дивного голоса, описать который многие пытались, но тщетно... Прошла сцена венчания Бориса на царство — его горячая молитва. И как колокол, как трубный глас — могучий зов народа на пир! Хорошо знакомый ожидаемый переход, но всегда неизменно поразительный по яркости, мощи, величию и широте! Возникающее после этого на сцене ликование народной массы обычно передавалось в зрительный зал. Так всегда бывало у нас на родине.

Здесь же обычные, «отдающие должное», ничего не выражающие аплодисменты. А после конца картины бессодержательные или деловые беседы, не имеющие ничего общего со спектаклем. Страшный зал! Кончился антракт, а следующий акт не начинался! Перешептывания, недоуменные вопросы... За кулисами творится нечто невообразимое! Мистер Шаляпин закрылся в гримерной, он отказывается продолжать спектакль! Когда я подошел к дверям его комнаты, то услышал произнесенное отнюдь не на мецца воче:

— Это не люди, это лошади!

Он не мог петь в безвоздушном пространстве, для любопытствующих поглазеть на человека, «делающего в один вечер тысячи долларов». За сценой суетились представители администрации. Поговорить с начавшим уже разгримировываться артистом решились только тогда, когда выяснилось, что дирекция оперы отнесет убыток за отмену спектакля за счет всего участвующего в этот вечер персонала театра. Когда «делегация» артистов и технических служащих сообщила об этом Шаляпину, он согласился продолжить, несмотря на часовой антракт, свое выступление, произнеся загадочную фразу: «Ну, они увидят!»

Я устроился за кулисами. Так заманчиво совсем близко присутствовать при изумительной «Сцене в тереме»! Обычно кульминационный момент начинался после сцены Бориса с Шуйским, когда в состоянии полного смятения царь обнажает всю глубину своей больной совести. Пушкин и Мусоргский были творцами зна-

менитого монолога. И право, никому не казалось чрезмерным к этим двум именам присоединить имя Федора Шаляпина. В Нью-Йоркском спектакле в этой сцене произошло то, что может быть названо «залпом» по зрительному залу.

Каким-то особенно сумрачным, отягощенным вошел в светлицу терема Годунов. Как будто и здесь, среди любимых детей, не мог дух его обрести успокоения. Показалось, что артист не в силах побороть дурное настроение, подавить антипатию к зрительному залу, но я ошибся. Первые же фразы Федора, Ксении, няньки разгладили сумрачное чело царя, что-то неизмеримо нежное, теплое, домашнее зазвучало в его властном суровом голосе. После беседы с сыном казалось, что дух умного монарха словно бы «воспарил», что его глазам представилось великое будущее Руси, что свет знания озарил его удрученную душу. А голос певца на словах: «Как хорошо, мой сын! Как с облаков единым взором ты можешь обозреть все царство: границы, реки, грады» — зазвучал могуче, широко. Казалось, раздвинулись стены, повеяло чем-то невиданным доселе, столь сильным и глубоким, что даже по этому зрительному залу пронесся какой-то освежающий ветер. Неожиданно раздался взрыв аплодисментов! И одновременно до меня долетела торжествующая фраза Шаляпина, не имеющая ничего общего с текстом Пушкина — Мусоргского: «То-то, сволочи! Будут знать наших!»

Довольный победой, Федор Иванович пришел в отличное настроение, был в необыкновенном ударе и пел изумительно. После знаменитого монолога покоренный зал неистовствовал — совсем не по-американски, — но герой вечера отказался выходить на вызовы.

— Это консервы, а не люди! — сказал он мне, когда я, по окончании спектакля, зашел к нему поблагодарить за пережитое еще раз наслаждение. — Да, в них нет ничего живого — настоящие консервы, — повторил он, как бы довольный своим определением сути общества бизнесменов. — Кругом все без вкуса, все законсервировано и консервы вместо души, — заключил Федор Иванович.

Когда я вышел из театра, ничто не напоминало того бурного людского потока, который выливался из дверей Театра Совета рабочих депутатов. Ничто не напоминало здесь, в Нью-Йорке, московский театральный разъезд, но, может быть, именно поэтому я все же вспомнил тот день!

III

Поезд, в котором два пульмановских вагона занимали участники «Гастрольной компании мистера Шаляпина», был встречен в Бостоне довольно многочисленной группой студентов, запевших при выходе Федора Ивановича на перрон специально разученную ими для этого случая песню «Эй, ухнем!». Но здесь она звучала совсем по-иному, ничем не напоминая широкую, вольно льющуюся песню волжских бурлаков. Особенно странно звучал в устах молодых американцев припев, слушая который Шаляпин пробурчал:

— Где уж вам ухнуть! Эх, не про вас это сказано!

Но он все же благосклонно принял приветствие студентов, поблагодарил их сердечно и просто, а они хором ответили:

— До завтрашней встречи в театре!

Два спектакля и концерт с участием Федора Ивановича в Бостоне принимались непосредственнее и как-то теплее, чем в Чикаго, Цинциннати, Бирмингеме, — здесь публика в большинстве своем состояла из молодежи высших школ. Через пять дней труппа уезжала из Бостона. На перроне вокзала возле вагона Шаляпина его поджидала торжественная делегация «отцов города» во главе с мэром. Когда появился Шаляпин, окруженный администрацией, артистами и представителями местного театрального мира, мэр развернул сверток, и мы увидели огромный футляр. «Отцы города» сняли цилиндры, шляпы, котелки, несмотря на изрядный морозец, и Шаляпину, поднявшемуся на одну ступеньку вагона, пришлось сделать то же самое. Его огромная фигура в дохе из меха какого-то пушистого зверя высилась над толпой, лицо его выражало некоторую скуку, прикрытую официальной улыбкой. Мэр начал большую витиеватую речь о чести для города Бостона приветствовать у себя «великого русского баса», о незабываемой радости, доставленной «великим русским басом», о том, что бостонцы уполномочивают своего мэра поднести мистеру Шаляпину ключ от их города. Огромный бронзовый с золотыми насечками ключ долженствовал знаменовать символическое покорение Шаляпиным бостонских меломанов. Если бы этим все кончилось, было бы даже мило. Но мэру захотелось добавить от себя несколько «теплых слов», в заключение которых он спросил: «Почему мистер Шаляпин до сих пор не примет американского гражданства?» При этих словах лицо певца как-то потемнело, и он, резко повернувшись в нашу сторону, громко произнес по-русски:

«Спросите эту лошадь, почему бы ему не стать малайцем?»

И, не прибавив больше ни слова, не простившись с мэром, ошарашенным его гневным тоном, скрылся в вагоне.

Так расстался «великий русский бас» с покоренным им американским городом!

IV

Путь «Компании мистера Шаляпина» после триумфальных спектаклей и концертов в Сан-Франциско (штат Калифорния) в город Денвер (штат Колорадо) проходил через знаменитые Красные каньоны. К нам без конца являлись агенты — комиссионеры. Они раскрывали альбомы со снятыми во всевозможных ракурсах «великими каньонами». Предлагаемая дорога «без излишней спешки», столь вредной для «хорошо поработавшего и имеющего свободное время» путешественника, давала возможность отдыха среди чудес природы. Федор Иванович, разглядывая цветные фото, проговорил:

— Красиво! Но у нас-то на Кавказе и не такое видели! Пограндиознее!

На это шустрый агент воскликнул:

— Кавказ?! Как же! Как же! Знаем! Это там, где... чехословаки живут!

— Ваши географические познания делают честь и вам и вашей компании, — произнес Федор Иванович.

И каким мефистофельским смешком сопроводил он свой ответ! Понять эту иронию не было дано «просвещенному» янки, а мы получили удовольствие.

В нашем поезде, кроме обычных вагонов, было еще два добавочных — «обсэрвэйшн-кар» — «вагоны для обозрения». Они были совершенно различны по своему оборудованию. Стены первого вагона сплошь стеклянные с узкими простенками —

нечто вроде салона с прикрепленными к полу и вращающимися вокруг своей оси креслами. Пассажиры могли свободно поворачиваться в любом направлении, не вставая с места, и созерцать через стекло открывающуюся панораму. Второй (последний в составе вагон) представлял собой крытую платформу-террасу. Вокруг шел парапет. Почти вся площадь этой «платформы» была уставлена металлическими табуреточками, прикрепленными к полу. Но в салон-вагоне с вертящимися креслами оказался, что называется, аншлаг! Ни единого места! В вагоне-террасе также нас ждало полное разочарование: увесистые мистеры и сухопарые миссис занимали все места. Вооружась биноклями, они поворачивали головы во все стороны со стандартными восклицаниями: «Очень красиво! Великолепно! Величественно!»

Мы въезжали в своеобразное ущелье совершенно красного цвета и в силу своей природной окраски и от солнца, зажигающего его огнем закатных лучей. Но было не особенно удобно стоять в тесноте на маленькой площадке у самого входа. Федор Иванович решил по-своему повернуть «фортуну» в нашу сторону. Сказав, чтобы мы не зевали, он, возвышаясь надо всеми, стал в центре группы и... тихо запел «Эй, ухнем!» под аккомпанемент мерно постукивающего колесами поезда. При первых же звуках шаляпинского голоса все головы повернулись в нашу сторону, некоторые, сидевшие у барьера, привстали, чтобы лучше слышать; все как-то подались в сторону певца. Мы подхватили припев, а Шаляпин на паузе шепнул нам: «Не зевайте!» Со всех сторон слышался шепот: «Шаляпин», «мистер Шаляпин». А мистер, дойдя до середины песни, разлился широкой могучей фразой: «Мы по бережку идем! Песни солнышку поем! Ай-да-да-ай-да! Ай-да-да-ай-да! Песни солнышку поем!»

Забыты были Красные каньоны. Голос Шаляпина, покрывший шум идущего поезда, поднял всех присутствующих с насиженных мест, а наши, поняв намерение весело подмигнувшего нам Федора Ивановича, быстро заняли освободившиеся стульчики. Когда же Шаляпин на pianissimo завершил свой экспромт в Скалистых горах, обрушился гром аплодисментов. Присутствующие пожимали Шаляпину руки, предлагали места, которых уже не было... Мы сами позаботились занять Федору Ивановичу «вакантное». Пассажиры поняли, какую проказу учинил мистер Шаляпин, но, взвесив свой явный «барыш» — они его бесплатно услышали, — столпились сзади нас на площадке. Скалистые горы со своими ущельями и Красными каньонами были завоеваны волжским бурлаком!

V

В Лос-Анджелесе намечались два спектакля и концерт. Оба спектакля состоялись в воскресный день — утром и вечером. На вечернем спектакле, как мы узнали, должны были присутствовать чуть ли не все обитатели знаменитого Беверли-Хиллз. Этот городок расположен между Лос-Анджелесом — «Парижем на берегу Тихого океана», как его называют, — и Голливудом. В Беверли-Хиллз нет обычных домов — простому смертному не дано стать аборигеном этого «звездного заповедника». Здесь по обеим сторонам широчайшего шоссе, на большом расстоянии друг от друга, отделенные парками всех видов и стилей высятся виллы кинокумиров и кинозвезд американского экрана [2].

...На дневном спектакле что-то не ладилось со светом.

Технический персонал, за редким исключением, не удовлетворял требовательного Федора Ивановича; он часто вспоминал подлинных художников своего дела в далекой России. Неполадки с прожекторами вывели артиста из себя и он «разнес» местную администрацию. Перед вечерним спектаклем, придя на два часа раньше обычного, он «крупно» поговорил со старшим электриком, по происхождению не то шведом, не то финном. Тот же рассвирепел: на его веку было немало знаменитых итальянских гастролеров, но никто никогда не смел вмешиваться в сферу его деятельности! Шаляпин отказался петь в вечернем спектакле! В результате упрямого электрика заменил его старший сын.

Шаляпин подробно изложил свои требования; тот все записал, повторил и стал у пульта управления. Федор Иванович прорепетировал, остался удовлетворен сообразительностью смышленого юноши и согласился петь. В этот вечер шел «Дон Кихот» Массне.

Невозможно рассказать, как пел и как жил (слово «играл» здесь просто неуместно) Шаляпин в своем Дон Кихоте. Глядя на него, право, хотелось стать лучше! Обаянию этого светлого, наивного, по-своему мудрого, честного героического ребенка нельзя было противостоять! Это был глубоко реалистический, обобщенный образ борца за доброе, живое начало против злого, мертвящего. Каждая сцена была совершенством. Но немая сцена с разбойниками, привязавшими Дон Кихота к дереву и наносящими ему удары по лицу, приводила присутствующих в изумление! Зритель забывал, кто он, где находится, — мертвая тишина воцарялась в зале, неподвижном, как бы загипнотизированном. Я стоял вновь и вновь завороженный за кулисами и вдруг услышал за собой какой-то странный звук — не то всхлип, не то подавленный стон или заглушенный возглас, даже гневный чуть-чуть. Обернувшись, я увидел старика электрика, с которым Федор Иванович имел бурное объяснение. Старик не вытерпел и пришел взглянуть на своего недруга. Сцена Дон Кихота с разбойниками вытрясла из него всю обиду — он плакал и что-то бормотал на родном языке. Это было изумление и восхищение перед тем, что творил на сцене его обидчик. Дон Кихот беспомощен, но взгляд его, обращенный на истязателей, отражал то, чем было полно его сердце, его страждущий дух... Прожектор окружал его голову сиянием. В его глазах была боль, не физическая, боль за людей, утративших все человеческое, изумление перед творимым над ним, какое-то чистое, до святости наивное непонимание происходящего! И постепенно опускаются руки мучителей перед этими детскими, лучистыми глазами, и они, впервые, вероятно, потупляют головы и, стараясь не встретиться с ним взглядом, развязывают веревки. Рыцарь вновь обретает веру в добро, в человека! Сияние льется из глаз! И все это без единого слова, без каких-либо внешних эффектов, и даже без единого мимического движения. До какой степени надо обладать сценическим ви́дением, жить поглощающими все существо мыслями, чтобы так приобщить к своему внутреннему миру, к «жизни духа роли» весь зрительный зал, казалось, потерявший способность дышать. Кончилась сцена, вздох всего зала и ураган аплодисментов. Я обернулся — старик монтер как-то весь осунулся и по щекам его текли слезы...

Вскоре он очень тихо постучал в дверь комнаты Федора Ивановича. Через пять-шесть минут они вместе вышли из гримерной; Шаляпин с улыбкой погляды-

вал с высоты своего роста на монтера, держащего в руках шляпу и как-то особенно, почти благоговейно, смотревшего снизу вверх на «чудо-певца». Старик принес ему, что называется, покаянную. Шаляпин с большим удовлетворением рассказывал потом об этой своей «победе».

По окончании оперы у дверей Федора Ивановича собралась очередь посетителей. Это были «боги» американского экрана. Раньше других узнал я Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд. За ними стояли Глория Свенсон — прогремевшая в только что вышедшей тогда картине «Дама с камелиями», Грета Гарбо с Джоном Жильбертом, пользовавшиеся заслуженной славой в фильме «Анна Каренина»; замечательный актер Джон Барримор, Присцилла Дин, известная нам по картине «Нищая Стамбула», залитая бриллиантами красавица Пола Негри и многие другие... Это пышное созвездие — удивительно тихо, как-то собранно дожидалось возможности зайти на две-три минуты (по двое) в комнату к великому русскому артисту, пожать ему руку и поблагодарить за то настоящее и высокое, чему они только что были свидетелями. Могучее искусство правды было искусством иного мира, далекого от искусства обычных голливудских «шедевров», и они не могли этого не чувствовать, хотя и не могли следовать этой дорогой. Все было забыто в этот вечер, когда умирал на сцене рыцарь Печального Образа. Пел Шаляпин по-французски; конечно, далеко не все знали язык, но это никому не мешало, так велика была правда его искусства.

VI

Шел «Севильский цирюльник». Шаляпин всегда требовал, чтобы к нему никто не обращался перед его первым выходом на сцену; если же было необходимо его мнение по какому-либо вопросу, он отвечал сухо и лаконично. (Постановка «Севильского цирюльника» принадлежала Ф. Ф. Комиссаржевскому, а Шаляпин был режиссером спектакля.)

Я стоял за кулисами рядом с Федором Ивановичем. Казалось, Шаляпин ничего не замечает, так он был сосредоточен. В этом не было ничего внешне подчеркнутого. Что-то иное, похожее, как это ни странно, на плохо сдерживаемое волнение владело всемирно известным артистом.

Грим в роли дона Базилио абсолютно менял его облик, даже голове была придана необычайная форма, и все же мне казалось, что сквозь плотный грим проступала бледность, что Шаляпин охвачен волнением дебютанта. Рука его, протянувшаяся к стакану воды, слегка вздрагивала. Я был поражен этим, и когда Шаляпин, сложившись на глазах вчетверо (в таком «сокращенном» виде он появляется, вернее, вползает, в дом доктора Бартоло), исчез за дверью павильона, я прошептал с удивлением его камердинеру:

— Что это Федор Иванович сегодня так волнуется?

— Всегда, каждый спектакль так, — ответил тот, — сегодня как будто меньше даже — не забыл воду глотнуть.

Вернулся со сцены дон Базилио совсем иным — глаза его весело смотрели, казалось, что бурная овация, сопровождавшая арию о клевете, была для него освежающим душем. После спектакля мы возвращались домой вместе с Шаляпиным.

— Неужели вы волнуетесь, когда поете дона Базилио? — задал я Федору Ивановичу недоуменный вопрос.

— Не могу освободиться от чувства громадной ответственности перед тем как первый раз в данный вечер должен предстать перед публикой. После того как она ответит мне встречным своим дыханием, я освобождаюсь от этого груза и целиком отдаюсь мыслям и чувствам образа. До этого я ощущаю какую-то настороженность зрительного зала, какой-то барьер, и мне надлежит его разрушить. Первые реплики должны привести ко мне волю слушателя, еще думающего о том, что перед ним Шаляпин, который не имеет права ни в одном звуке обнаружить микроскопический изъян. Потом они забудут об этом, но первые шаги, первые ноты Шаляпина должны быть без скидки, такими, как их ждут от него. Раньше я этого не ощущал, вернее, не понимал, но с годами все настойчивее думается об этом, все больше обязательств испытываю перед своим именем. Это его бремя, мой долг перед ним и... временем!

Сказав это, Шаляпин, глубоко задумавшись, молча пошел рядом с нами...

VII

Вернувшись из гастрольной поездки в Нью-Йорк, Федор Шаляпин выступил в ряде спектаклей в Метрополитен-опера [3]. Его первоклассный оркестр состоял наполовину из русских музыкантов, занимающих почти все ведущие места, а также из итальянцев, немцев, австрийцев, чехов... Певцы, так же как и оркестранты, были иностранцами. Главный дирижер оперы — знаменитый Тосканини, поражавший своим мастерством весь мир. Федор Иванович относился к нему с самым искренним, глубоким уважением и всегда особенно тщательно готовился к новой встрече с этим замечательным музыкантом.

Мне удалось быть трижды в этом театре — один раз я слушал «Богему» Пуччини с Джильи в партии Рудольфа и две оперы с участием Шаляпина: «Борис Годунов» и «Фауст».

На последнем спектакле мне исключительно повезло — Федор Иванович разрешил мне присутствовать при его гриме. Сначала нас было трое в гримерной: Федор Иванович, его «верная личарда» — Борис, в неизменной красной черкеске, и я. Присел я на стул несколько поодаль, но так, чтобы видеть отражение Шаляпина в зеркале, его лицо. Федор Иванович, сказав, что к нему скоро должны зайти, изменил обычный порядок:

— Сначала оденемся, хотя бы в основном, колет можно позже, а затем буду гримироваться. — На столе появились коробки с гримом, тройное зеркало, поставленное перед большим театральным, и всякие мелочи, вплоть до превосходной вышитой дорожки, которая прикрыла почти весь столик. Шаляпин снял свой цивильный костюм, и я, совсем рядом, увидел Аполлона! Идеально сложенного русского богатыря! И невольно подумал: ну и одарила же его природа!

Федору Ивановичу было в это время пятьдесят пять лет, но никаких признаков возраста! Великолепная пропорция телосложения, мускулатура, не гиперболизированная, как у атлетов, а классическая, как у скульптурных изваяний античности. Казалось, что щедрой природе помогла рука первоклассного мастера-ваятеля. «Скульптурность» великолепной фигуры стала еще выразительней,

когда Федор Иванович натянул на себя трико. Скоро передо мной был элегантный, несмотря на большой рост и ширину в плечах, кавалер в средневековом костюме с буфами и в шелковой полурасстегнутой рубашке. Хотя на нем не было еще колета, но он уже так был далек от себя, что крупное, чисто русское лицо поистине вопияло о замене — это были два несоединимых мира.

Как только Федор Иванович уселся за стол, в комнату постучали. Он, пристально вглядываясь, как в нечто малознакомое, в черты своего лица, отраженные в зеркале, неохотно произнес: «Ком ин» — войдите. Вошли Эльвира Идальго — испанская певица [4] и Сол Юрок — директор наших гастролей. Сеньора Идальго уезжала вечером из Нью-Йорка и хотела поговорить о каком-то деле. Шаляпин попросил отложить разговор до второго антракта. Посетители сели позади Федора Ивановича и им было хорошо видно его отражавшееся в трехстворчатом зеркале лицо. Я же не сводил глаз с оригинала. Обычный порядок изменения лица гримом был не просто нарушен, а словно перевернут наизнанку: не мазки и штрихи постепенно уводили от жизненного облика к будущему образу роли, а одна за другой изнутри, из недр души художника возникающая и как бы подсмотренная его пристальным глазом характерная черточка тотчас же фиксировалась на лице какой-то легкой полутенью, почти неприметной даже на близком расстоянии. Взгляд Федора Ивановича как бы погружался в сменяющие одна другую мысли. Непрестанно и последовательно меняющиеся настроения отвечали этим мыслям и отражались на его лице, а рука послушно фиксировала легкими мазками ленту видимой ему одному внутренней жизни, уже здесь, в гримерной, начатой роли. Перед нами был несомненный Федор Шаляпин, но с новым, на глазах у нас рождаемым «нутром». Невозможно было отделить Шаляпина от возникающего Мефистофеля: перерождение шло, повторяю, из глубин творческого существа артиста. Светлые, бледно-голубые «волжские» глаза превращались в горящие, колючие, пронизывающие, дьявольские уголья. Обычные человеческие мерки не были применимы к этим непроницаемым для других, но все насквозь видящим глазам. Этим завершилось чудо перевоплощения артиста в образ. Эльвира Идальго и мистер Юрок были заворожены происходящей перед ними метаморфозой. Идальго сидела не двигаясь и, не отрываясь, широко раскрытыми глазами следила за рукой Шаляпина, фиксирующей возникающие движения души. Она как бы старалась осознать происходящее — новый мир открывался ее изумленным глазам. В дверь сильно постучали. Никто не откликнулся — Шаляпин был наедине с Мефистофелем, а мы — во власти могучего художника. Все же стук как бы пробудил нас: певица, импресарио и я, не говоря ни слова, боясь нарушить сосредоточенность артиста, тихо вышли один за другим из гримерной. За дверью мы встретили двух певцов — старика Ля-Пума, исполнителя роли Бартоло, и баритона Дурандо, певшего Фигаро, — они-то и стучались. Идальго, не дав им ничего сказать, произнесла каким-то особенным, звучавшим трагически шепотом:

— Вы — к мистеру Шаляпину? Не ходите — это невозможно — в него вселился черт — он смотрит из его глаз!

Это было сказано так внушительно, так серьезно и непреклонно, что оба певца молча последовали за нами.

Мне очень понравились слова Идальго, произнесенные словно заклятие. Я точно повторил ее фразу Шаляпину, когда в антракте перед последним действием зашел проститься с ним. Федор Иванович пришел в восторг и просил дважды их повторить:

— Молодец сеньора! Лучше не скажешь! А я лучшего и желать не могу! Именно из меня должен глядеть черт, а не я в него превратиться! Внешнее ничего не дает, а когда внутри верное зародилось, то всем это будет видно!

При подобном творческом акте я присутствовал вторично. Впервые мне посчастливилось вместе с отцом, тогда дирижером Оперы Зимина, быть в гримерной Федора Ивановича перед спектаклем «Вражья сила» Серова. Это было во время гастролей Шаляпина в Зиминской опере, в годы первой империалистической войны. Говоря с моим отцом, который вел тогда все спектакли с участием Шаляпина, на какую-то сугубо музыкальную тему, Федор Иванович гримировался. Он медленно накладывал еле приметные тени на свое лицо, внимательно приглядываясь к нему, как бы впервые готовясь выступить в этой роли. Вдруг певец прервал беседу и очень вдумчиво, больше для себя самого, чем для присутствовавших, стал говорить:

— Как только начнешь восстанавливать прежде найденное, точно копируя грим предыдущих спектаклей, повторяя механически все уже утвердившееся, так и приходится потом за кулисами, перед выходом на сцену, напряженно искать нужное состояние, довершать «внутренний грим». Не всегда в достаточной мере справляешься с этим, и тогда «первый выход», «первые минуты», а иногда и вся первая сцена уходит на «становление», на «врастание» в роль. А вот, как начнешь, гримируясь, «и так и этак» думать об Еремке, со всех сторон его попристальнее оглядывать, он сам начинает в тебе пошевеливаться. Каждый раз новое в нем увидишь, маленькое, незначительное, кажется, но это сейчас же потребует нового и в лице. В таких случаях и не замечаешь, как из своей комнаты проходишь через кулисы на сцену, — Еремка уже живет с первой мысли о нем, и на сцене продолжается его жизнь и не теряется ни одна минута на «влезание в его шкуру». — Он сам в тебе, в нутре твоем, а ты незаметно за ним приглядываешь.

Отец слушал, затаив дыхание, а я, к сожалению, еще не все понимал. Вдруг Шаляпин закончил свои «мысли вслух» хорошо запомнившимися мне словами (отец часто потом рассказывал об этом «заключительном аккорде» своим коллегам-музыкантам):

— Вот вы, дирижеры, часто говорите, что со мной трудно, что я редко пою одинаково, что приходится быть все время начеку, что никогда не знаешь, чем я вас новым «порадую». Ведь это и происходит от таких вот «новостей», что иной раз подглядишь в своем Еремке, Олоферне или Борисе — еще здесь, за столиком в гримерной, или по дороге сюда, когда вновь и вновь думаешь о них. Труднее всего мне с моим чертом — чувствую, что многого еще не увидел или не то разглядел, что нужно; мучает он меня больше всех, пожалуй. Вот и жалуетесь вы то на серенаду, то на балладу, то на сцену у храма. Ну, да мне с ним — с чертом этим — самому нелегко!» — весело закончил кузнец Еремка с каким-то особенным, только ему — этому русскому черту на постоялом дворе — свойственным подмигиванием, где были и хитринка лукавая и невеселая ехидная усмешка. Да, Еремка уже жил и действовал в душе артиста.

После этих шаляпинских спектаклей мы с отцом, не уговариваясь, всегда шли домой пешком, чтобы прийти в себя от пережитого по воле этого «мага». Однажды, после «Вражьей силы», отец сказал:

— Ты понял, вероятно, не все, что говорил Федор Иванович, но одно тебе должно запомниться на всю жизнь. Даже такой артист, как Шаляпин, никогда не перестает работать над своими ролями. Ведь эти его слова, эти его мысли и есть непрестанная работа, постоянные поиски, неудовлетворенность найденным, стремление к совершенству. Поэтому так трудно угодить ему — ему, который и сам-то себе никак угодить не может, — все ему кажется недостаточным, всегда незаконченным. Потому-то он и Шаляпин!

Обо всем этом я вспомнил перед началом «Фауста», сидя в креслах зрительного зала Метрополитен-опера. Зазвучала увертюра и раздвинулся занавес. Состав исполнителей был исключительным: Маргариту пела Галли-Курчи, партию Фауста — великолепный тенор Джильи, «заместитель Карузо», как называли его американские газеты. В то время — в 1927 году — Джильи был в расцвете; ему исполнилось тридцать восемь лет и, казалось, для его голоса нет предельных нот, так свободно лился звук!

Валентина пел Страджиари — баритон с сильным, что называется «бархатным», голосом. Он так же, как и Джильи, находился в самой цветущей поре, с прекрасными не только вокальными, но и сценическими данными. Вот в таком окружении — среди певцов с мировым именем — выступал Шаляпин. Великолепные вокалисты и великий артист! Превосходство русского певца с первых же фраз Мефистофеля стало явным для всех, кто был в этот вечер в театре. Чем дальше развивалось действие, тем разительнее, тем несомненнее было, что русский певец не только первый среди равных, но между ним и итальянскими певцами «дистанция огромного размера», которую самым великолепным вокалистам не дано преодолеть.

Особенно радостно было чувствовать, что зритель, спокойно внимавший прекрасному пению, мгновенно настораживается, подтягивается, будто ток пробегает по рядам сидящих, как только раздаются хотя бы отдельные, словно вскользь брошенные реплики Мефистофеля! Когда замирала последняя нота шаляпинского голоса после знаменитых арий Мефистофеля, слушатели, будто освобожденные от чужой воли, откидывались назад, и только через несколько секунд вознаграждали этого чародея бурными аплодисментами.

VIII

Федор Иванович назначил мне прощальное свидание в номере гостиницы «Ansonia» в час дня. В назначенное время я постучался в дверь его номера на одиннадцатом этаже гостиницы. Меня впустила в переднюю комнату какая-то женщина лет тридцати- сорока явно американского типа: сухая, с поджатыми губами, в неизменных окулярах и с малоприветливым выражением. Смерив меня испытующим, недружелюбным взглядом, особа удалилась. Вскоре она вернулась и без тени улыбки на бесцветном лице пригласила меня пройти за ней — в спальню Шаляпина. Федор Иванович лежал на громадной кровати. Рядом на столике находились книги, бутылки с минеральной водой и какие-то письма,

из которых ни одно не было распечатано. Он попросил своего секретаря — коим оказалась увядшая особа — «не тревожить нас» во время беседы.

— Не человек, а метроном, — сказал Шаляпин, — никаких отношений, никаких живых чувств, но зато все на месте, все вовремя, и мне остается только петь вечером, что я сегодня и должен буду неукоснительно осуществить.

Он предложил мне устроиться на его постели, на этом широчайшем ложе, как мне будет удобнее. Я уселся у его ног, прислонившись к спинке кровати, чтобы хорошенько видеть его лицо. Этот час — я предполагал — будет последним проведенным мною в его обществе (к моему большому удовольствию, я ошибся).

Федор Иванович с легкой усмешкой по своему адресу говорил, как ныне, в свои пятьдесят пять лет, ему приходится в день выступления жить по режиму, установленному врачами и пунктуально проводимому в жизнь «этим драконом», — он кивнул на дверь, за которой скрылась секретарша. Он с грустью посмотрел на минеральную воду: «И ее-то велят пить каждые два часа подогретой, да еще с молочком!»

Теперь в дни своих выступлений он встает рано, а в час дня ложится в постель и лежит до трех, затем легкий обед, различные процедуры, небольшая прогулка, и «в шесть часов кончается Федор Иванович — появляется шофер, и пожалуйте в театр». Как-то странно было слушать чуть-чуть жалобные, нет, вернее, грустные нотки в голосе этого сильного, богатырски сложенного человека. В его внешности, право, совсем еще не было никаких следов тех самых лет, о которых он несколько раз со вздохом сказал:

— Да, годы, годы — ничего не поделаешь — приходится уступать во всем, а прежде-то... — Здесь Федор Иванович громко расхохотался и вспомнил о том, что было в далекие «рассейские годы» после премьеры в Москве «Мефистофеля» Бойто.

— И слушатели и сам черт были перевернуты, а я больше всех, — сказал он, — и целой ночи едва хватило, чтобы хорошенько встряхнуться от всей этой чертовщины и стать самим собой...

После кутежа, где «не только небу — аду стало жарко», прямо от пиршественного стола компания человек в двадцать-тридцать направилась... в Сандуновские бани: Федор Иванович с восторгом вспоминал, как он там попарился — «отвел душу». Когда же они, «дымящиеся», вышли в предбанник в «самом расчудесном настроении», банщики упрекнули Шаляпина:

«Вот вы, дескать, к нам часто заглядываете, а послушать вас, о ком все так много и говорят и пишут в газетах, не приходится».

Федор Иванович тотчас, обмотавшись простыней и стоя на диване, запел русские песни. Как же отлично звучал голос в банном помещении, несмотря на то, что ночь прошла без сна... От распаренных вениками тел валил пар, как из люка при появлении черта на сцене!

Федор Иванович целиком отдавался воспоминаниям — ярко, характерными штрихами рисовал служителей знаменитых московских бань, а также сатирически изображал своих спутников — известных литераторов, журналистов, артистов, художников и адвокатов в костюмах Адама, составивших аудиторию этого импровизированного выступления.

— Да, — закончил он, — теперь такое и во сне не приснится: и до спектакля режим и после ни-ни! В постельку и все!

Я напомнил Федору Ивановичу другой памятный мне вечер. Во время великопостных гастролей в Опере Зимина была объявлена с участием Шаляпина «Русалка». Дирижировал мой отец. В субботу обещали взять меня на спектакль, так как в воскресный день я был свободен от гимназии. Но... спектакль не состоялся. В семь часов вечера, когда отец облачился в свою дирижерскую «прозодежду», а я давно надел свой новый «выходной» серый костюм гимназиста, зазвонил телефон. Я сказал, что отец подойти не может. Секретарь Федора Ивановича просил передать, чтобы маэстро не беспокоился — спектакль отменяется: Федор Иванович скушал четыре тарелки лапши за обедом и петь не может.

Когда я напомнил об этом казусе, Федор Иванович сказал:

— Ну и безобразие! Бить было некому, а и хороша, наверное, лапша-то была, не в пример этим бульончикам. Да, немало надо было ее отведать, чтобы диафрагма отказалась действовать.

В дальнейшей веселой беседе мы припомнили еще один случай из той же серии «былых удалых лет».

Был февраль 1916 года. По случаю десятилетия свадьбы моего отца и мачехи у нас собралось большое общество — человек пятьдесят-шестьдесят. Среди них: Шаляпин, славный драматический тенор, поляк по происхождению, Игнатий Дыгас, великолепный русский певец Василий Петрович Дамаев, прекрасный бас Николай Иванович Сперанский, многие другие музыканты и, конечно, сам Сергей Иванович Зимин. Гости собрались часам к девяти-десяти вечера; Шаляпин приехал в первом часу ночи, после какого-то концерта, приехал, как он сам сказал, — «На один часок, а то ведь завтра спектакль, и не какой-нибудь, а Иван Сусанин — надо отдохнуть хорошенько».

Сели за стол. Федор Иванович был в отличном настроении, весело разговаривал, произнес тост, закончив его приглашением нашей семьи на лето к нему, на новую дачу. Часы шли незаметно. Артисты, которые должны были петь вечером уже давно наступившего дня, тихо исчезли из-за стола, не нарушив царившего оживления. Часа в четыре утра Шаляпин, хлопнув себя по лбу, воскликнул:

— Батюшки, у меня там Василий гниет!

Оказалось, Федор Иванович сказал своему кучеру, чтобы тот ждал его у подъезда, так как он через час поедет домой. Между тем морозец крепчал! Сейчас же была отправлена «спасательная экспедиция». Несчастный Василий с трудом был снят с козел саней и водворен на кухню. Федор Иванович, весьма сконфуженный своей забывчивостью, влил ему в горло лошадиную дозу «горячего», и тот быстро «оттаял». Затем Василий вместе с заиндевевшим рысаком был отправлен домой, а Федор Иванович, вернувшись за стол, продолжал, к большому удовольствию и гостей и хозяев, пребывать в исключительно мажорном настроении.

Время шло. Федор Иванович, пересидев многих гостей, все такой же свежий и полный сил, часов в восемь утра, за утренним кофе, без всяких просьб с нашей стороны, по личному побуждению, стал читать, и как! — великолепно! — монолог городничего из последнего акта «Ревизора». Как сейчас помню его, сидящего в центре стола с дымящейся папиросой в руке; он сменял одну папиросу другой и время от времени выпивал рюмку коньяку. Другой рукой он будто отодвигал от

себя присутствующих, расчищая путь для «аршинников, самоварников», и обращался к ним с бессмертными гоголевскими словами. Как хлестко прозвучал не требующий ответа вопрос городничего:

«Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..»

Все присутствующие были ошарашены силой шаляпинского размаха, стихией его темперамента. Федор Иванович был очень доволен произведенным впечатлением и тут же, глотнув коньяку и закурив новую папиросу, прочитал и монолог байроновского Манфреда, тот самый, которым воспользовался для своей симфонической музыки Шуман.

Я напомнил и это Шаляпину, сидя у него в номере нью-йоркской гостиницы. Он прервал меня: ему многое рисовалось, многое думалось, когда он работал над этим монологом, но и тогда, за столом, и в симфоническом концерте, которым дирижировал А. И. Зилоти в бывшем Благородном собрании (ныне Дом Союзов), он и половины «не претворил того, что мыслилось». Манфред — одна из недостигнутых еще вершин [5].

— Вот и в кино я еще не нашел того, что нужно, — сказал Федор Иванович, с горечью вспомнив свою, как он выразился, «лихую неудачу» с Иваном Грозным в немом дореволюционном фильме.

— А уж как я его, Ивана-то Грозного, до глубин знаю, а вот не то, не то, совсем другое там нужно.

Одна американская кинофирма настойчиво соблазняет его двумя ролями: Отелло и Стенька Разин. Он еще колеблется.

Насколько я понял, вопрос шел о согласии Шаляпина сниматься уже в народившемся звуковом кино. Сценарии были почти готовы; и ждали лишь, в случае положительного решения, его поправок и пожеланий. Федор Иванович предпочитал Разина, но боялся «развесистой клюквы».

— Воображаю, что там из Стеньки сделают!

(Позже стало известно, что этот замысел не осуществился, хотя дело дошло до подписания контракта на участие Шаляпина в фильме [6].)

Федор Иванович, вдруг погрузившись в какую-то давно владеющую им мысль, проговорил, не обращаясь ко мне, а как бы продолжая беседу с ему лишь ведомым оппонентом:

— Да-да, я знаю — меня нередко упрекают, что я не хочу после Дон Кихота в чем-либо новом показаться. Конечно, с 1910 года многое можно было сделать! А я вот все старым обхожусь. — Он стал перечислять, какие партии предлагают ему дирижеры, когда встает вопрос о новых гастролях, и почему он их отводит.

— Все это не то, — заключил Шаляпин, и вдруг, прямо посмотрев мне в глаза, проговорил:

— А вот Германа в «Пиковой даме», хоть и не везет мне с Чайковским, я мечтаю спеть. Знаю, что на меня воззрятся с изумлением! И уже было такое, когда я рассказал это среди музыкантов. Давно, давно меня тянет этот образ и чувствую, что было бы как раз то, что в этом самом Германе должно быть.

Он несколько раз повторил:

— Какой был бы Герман!

Не скрою — меня поразило это признание, я сидел молча, не зная, что сказать. Открылась дверь и бесстрастная секретарша внесла горячее молоко с минеральной

водой. Было три часа дня, и я встал, чтобы проститься с Федором Ивановичем. Он, выпив «снадобие» и сокрушенно вздохнув, вспомнил то время, когда, проведя бессонную ночь, как ни в чем не бывало пел Ивана Сусанина, а ныне... и он печально показал на себя, распростертого на постели. Федор Иванович просил меня передать его приветы многим товарищам в Москве; назвал ряд фамилий и на многих останавливался, грустно задумываясь. Чувствовалось, что нелегко ему было ощущать свою оторванность от близких ему по духу людей, от родной страны... Прощание затягивалось, а Федор Иванович все вспоминал своих бывших соратников, своих земляков, людей ему дорогих, но для него потерянных... Тут, к моему облегчению, вновь вошла секретарша. От имени Тосканини спрашивали о часе назначенной послезавтра репетиции «Дон Кихота», которого Шаляпин должен петь через три дня в Метрополитене.

IX

Париж. Конец апреля 1927 года. Я с удовольствием шел по широкой, обсаженной каштанами улице. Там, где улица вливается на покрытую широким сквером площадь Трокадеро, я постоял на углу, любуясь первыми закатными красками бледного весеннего неба. В эту минуту в двух шагах от меня остановилась машина, и из нее вышли два человека. Один, прежде чем я успел даже осознать, кто это, протянул мне руку и приветствовал меня так, будто мы только вчера с ним расстались. А между тем мы с ним виделись в последний раз в 1922 году, то есть пять лет назад. Это было знакомством начинающего «выходного» актера с крупным, широко известным режиссером, то есть такое, при котором тому не только имя-отчество, но просто лицо человека трудно запомнить. Но не для Александра Акимовича Санина. Кто знал этого мастера массовых сцен, тот не удивится, что он так запомнил меня, промелькнувшего среди толпы начинающей свою актерскую жизнь молодежи. Его феноменальная способность никогда не путать имена самых неприметательных работников всегда вызывала неподдельное удивление. Человек же, вышедший вместе с ним из машины, не удержался от смеха, увидя мою изумленную физиономию. Это был Федор Иванович Шаляпин.

Он сказал, что, наверное, и мне требуется «освежиться» от американских впечатлений.

— Туда едешь только за деньгами, за большими деньгами, — все равно не знают, куда их истратить, и не умеют с пользой и смыслом, так вот и надо им помочь!.. — закончил он свой отзыв о стране, в которой, как он говорил, чувствуешь себя все время, как в гостинице, на ходу, и ничем невозможно заинтересоваться: «зацепиться» не за что.

Из двух-трех фраз, сказанных Федором Ивановичем, выяснилось, что через три недели он едет в Испанию петь в Мадридском оперном театре «Бориса Годунова», а Санин уже через два дня уезжает туда подготовить массовые сцены оперы, им же в прошлом году там поставленной. Прощаясь, Федор Иванович пригласил меня «наведаться к нему завтра днем, часика в три, на улицу Монсо, возле парка Монсо, дом № 20».

— Вместе послушаем на прощание Шаляпина, — сказал он.

Ровно в три часа следующего воскресного дня я позвонил у дверей парижской квартиры Шаляпина, в доме, расположенном рядом с превосходным парком.

Кроме хозяина в кабинете было еще человек шесть, среди которых я знал А. А. Санина и Н. Ф. Балиева — бывшего артиста Московского Художественного театра, директора и организатора известного в Москве до революции театра-кабаре «Летучая мышь».

Были еще двое русских — антрепренер Церетели и маститый седовласый музыкант — он сидел у рояля и что-то играл, когда я вошел. Были и два француза, не говорившие по-русски, — кажется, знаменитости парижского оперного мира.

«Вместе послушаем Шаляпина» — вспомнились мне вчерашние слова Федора Ивановича, когда он, поговорив несколько минут, пошел к стоявшему на большой деревянной тумбе патефону и сказал, что ему прислали пластинки грамзаписи, сделанной во Франции перед его отъездом в Америку.

— Вот, должен им (то есть граммофонной компании) ответить, — согласен или нет пустить в свет эти новые пластинки. Таково мое непременное условие.

Шаляпин сказал, что иначе он не гарантирован от выпуска «брака».

— Им самим-то все равно, да и мое решение, если оно будет отрицательным, постараются оспаривать, но «шалишь», — добавил он по-русски (перед этим говорил по-французски), — им только бы продать, да и немного смыслят; ну, а для меня не так просто обстоит дело — ведь это и к нам попадет (он кивнул в мою сторону, — я на днях уезжал домой, в Советский Союз), а там скажут: «А ну, как Шаляпин-то поет — по-шаляпински или... Ну, да вот вместе и послушаем».

И он наложил пластинку на круг патефона.

В этот день я услышал впервые несколько грамзаписей. Помню, что «Приют» Шуберта чуть не лишил нас дальнейшего прослушивания, так помрачнел Шаляпин, с трудом дождавшийся конца этой, с его точки зрения, «ни к черту не годной записи». Повторяю, с его точки зрения, которую все присутствующие никак не могли разделить.

Но «брак» без колебаний был отложен в сторону, а на листе бумаги Федор Иванович тут же что-то записал весьма решительным движением руки.

Совсем иначе он отнесся к «Двойнику». Общее восхищение, видно, не шло вразрез с его оценкой: он не спешил снять пластинку с остановившегося круга, сидел несколько секунд в какой-то удовлетворенной задумчивости, потом, окинув наши лица внимательным взглядом, слегка кивнул головой.

Санин, встретившись глазами с Шаляпиным, попросил еще раз прослушать эту запись.

— Пожалуй, стоит, — улыбнулся Федор Иванович, и вновь мы услышали удивительное исполнение «Двойника».

Арией Кончака Федор Иванович был явно удовлетворен. И тут же посетовал, что в те времена, когда он напевал на пластинки «на память о золотых своих деньках» арию Демона, не было вот такой, как ныне, совершенной записи.

— Всегда бесился, — сказал Федор Иванович, — когда слушал Демона, разве это то получилось?! — и прибавил: — В современной записи иной раз удается запечатлеть и то, что думается в тайниках души, и даже не ждешь, что это

подслушается и не пропадет. А тогда, когда голос все мог, ни в чем не встречал препятствий, так иной раз искажалось в записи, что и спетое-то, как пропечатанное потом, только злость вызывало — не узнавал себя. Ну и где уж там сокровенное, то, что мыслилось! — закончил он.

Ария Кончака, как известно, не относилась к основному репертуару Шаляпина. Но тем не менее эта запись не вызвала его возражений. Следующая же запись — ария кардинала из оперы Галеви «Дочь кардинала» — была внесена в проскрипционный список с какой-то длительной припиской, и отложена в сторону как брак.

Совершенно недоволен остался Федор Иванович двумя записями «Фауста» — куплетами и серенадой. Сказал, что прислали не повторные записи, а пробные, которые он сразу забраковал и в тот же день переписал. «Все перепутали, и теперь пойдут скандалы, а будет ли толк?» — и он неопределенно махнул рукой.

Оба француза уверяли его, что это, несомненно, исправимо, что мсье Шаляпин очень ошибается в оценке своих записей.

— Да?! — с усмешкой сказал Федор Иванович, — ну, мсье Шаляпин-то себя лучше знает, — проговорил он тихо по-русски, явно потускнев.

Однако последняя запись разрядила его сумрачное настроение, а нам доставила высокое наслаждение. Мы дважды прослушали, на этот раз по предложению самого Шаляпина, сцену смерти Дон Кихота, которая произвела на всех ошеломляющее впечатление.

Санин сказал:

— Это уже даже не искусство... это какое-то откровение...

Шаляпин, так же как и все, был взволнован и бледен. Слушал внимательнейше, и видно было, что не только не мог придраться к себе, но был снова во власти тех же настроений, которые владели им во время исполнения этой роли [7].

А затем мы услышали пластинку, которую, к глубокому сожалению, мне больше ни разу не удалось услышать.

«Люблю звук лесного рога» — так можно было перевести на русский язык эту песню, которую Шаляпин пел на французском языке. «J'aime la corne de bois». Это было не только великолепное вокальное создание выдающегося певца — это была ожившая гравюра средневекового сюжета; до того видимый, полнокровный образ вызывали простые по мелодии, но предельно яркие и своеобразные по стилю исполнения куплеты баллады [8].

Даже самого поверхностного знания французского языка было достаточно, чтобы зажить всем тем, что вставало почти осязаемо в нашем воображении по воле могучего мастерства этого удивительного художника. Звучал голос, безукоризненный с вокальной стороны, но казалось, благодаря какой-то особой, слегка приглушенной окраске, что мы слышим звуки, льющиеся из могучей, но изрядно «проветренной» осенними непогодами глотки охотника, расположившегося у ярко горящего очага гостеприимной таверны. Попал он сюда прямо из лесной чащи, после удачной охоты на вепря или тура; от его громадной фигуры, облаченной в кожаную грубую одежду, идет пар; лицо, освещенное языками пламени, кажется медным, этому содействуют и объемистые кружки виноградного вина.

Каждый новый куплет, возникая из предшествующего рефрена, звучит со все возрастающей силой, которая уже не повинуется разгоряченному лихой скачкой по лесам и долам охотнику, а сама заливает его широкой и неистовой волной. Последний возглас повторявшейся несколько раз в балладе фразы: «Люблю звук лесного рога» — звенел, как медный зов охотничьего сигнала, создавая могучий образ героя этой старинной песни.

Все звучало по-народному, без изощренности, без городского налета и в то же время вот так, вероятно, как говорят или говорили в Нормандии, или в Бретани, или в Бургундии.

Восторг двух французов, их восхищенное изумление были ярким свидетельством блистательного владения Шаляпиным чужим языком. Общее впечатление вылилось в дружных аплодисментах и громких восклицаниях. Все единодушно просили поставить пластинку еще раз, и мы вновь были перенесены в другой век, в иную обстановку, в иную жизнь.

А после этого Федор Иванович, как-то по-особому, не торжественно, нет, а собранно, как бы подчеркивая, что это совсем иное, самому ему очень дорогое и потому под конец прибереженное, поставил пластинку, перед тем дважды откладываемую в сторону. Раздалась первая фраза «Элегии» Массне.

Шаляпин встал рядом с тумбой, на которой помещался патефон, облокотился на край и погрузился в себя, в свои мысли, внимательнейше слушая каждую ноту, забыв, казалось, о нашем присутствии. Все это было просто и естественно.

Растаял последний замирающий в pianissimo звук, и воцарилась тишина. Прошла секунда, и мы услышали только произнесенное Шаляпиным «спасибо». Право, едва ли в ту минуту кто-нибудь из нас сразу понял, что это Федор Иванович благодарит нас. Кто-то глубоко вздохнул, а затем мы услышали полувопросительно прозвучавшую фразу Шаляпина, произнесенную тихо, но с каким-то удовлетворением в интонации:

— А ведь, пожалуй, скажут... хорошо пел старик!

Я увидел, что Федор Иванович смотрел в мою сторону и мне показалось, что это было обращение через мою голову — к русскому слушателю, к новому поколению страны, взлелеявшей его талант и славу.

Эту последнюю фразу Шаляпина, оставшуюся у меня в памяти и как бы завершавшую мои встречи с ним, эти полувопросительные слова, обращенные к будущему, я необычайно отчетливо вспомнил в осенние дни 1951 года, когда услышал по радио объявление:

«Начинаем сегодняшней передачей цикл, посвященный исполнительскому творчеству Федора Ивановича Шаляпина». Программы всех передач составлены студентом первого курса ленинградского института. Юноша, родившийся значительно позже отъезда Шаляпина на чужбину, никогда не слышавший живого исполнения артиста, сумел так понять и полюбить его замечательный талант, как может только русский слушатель. Мне вспомнился тот огонек надежды, который теплился в словах певца, последовавших за безнадежными фразами «Элегии», — надежды, рожденной мыслями о родине. И я подумал, что трудно найти лучший ответ, чем эта составленная советским студентом программа целого шаляпинского цикла.

Ф. СЛИВИЦКАЯ

КОНЦЕРТ В ЗАЛЕ «ПЛЕЙЕЛЬ»

В июне 1937 года мне выпало счастье присутствовать на концерте Федора Ивановича Шаляпина в Париже, который состоялся в концертном зале «Плейель». И хотя с тех пор прошло более двадцати лет, память об этом незабываемом событии и обо всем том, что ему сопутствовало, сохранилась так отчетливо, как если бы все это произошло совсем недавно.

Мое пребывание в Париже было связано с работой в Советском павильоне на Всемирной парижской выставке в качестве экскурсовода и заведующей экспозицией павильона.

Выставка открылась 25 мая, когда Париж утопал в цветущих каштанах.

Все мы, советские работники павильона, испытывали необыкновенное чувство гордости за нашу родину, симпатии и интерес к которой приводили в наш павильон несметное количество людей всяких национальностей.

В одном из залов павильона помещался раздел, посвященный театру. Много восторженных отзывов пришлось нам выслушать по адресу корифеев русского искусства. И с особенным благоговением произносилось имя Шаляпина. «Celui-ci est hors de concours, il est surprenant, votre célèbre compatriote»*. Такие и подобные реплики приходилось постоянно слышать, когда речь заходила о замечательном русском певце.

«Никто меня так не волновал, как Чайковский и Шаляпин», — сказал, покидая экспозицию, посвященную русскому театру, английский писатель Герберт Уэллс. Американский профессор Дэвис сокрушенно сетовал на судьбу за то, что ему еще ни разу не удалось послушать самого Шаляпина, а приходилось лишь довольствоваться его пластинками.

Однажды вечером, зайдя в наш павильон за письмами, я застала там необычную для конца работы картину. Хотя павильон был уже закрыт, никто не ушел. Между отдельными работниками велись оживленные разговоры. Лица у всех были возбужденными, у одних — радостные, у других — озабоченно-огорченные. В этот день ждали Ромена Роллана и его жену Марию Павловну, и я полагала, что этот визит послужил причиной царившего оживления. Однако оказалось совсем другое: кто-то принес известие о том, что 18 июня состоится концерт Шаляпина, и всех волновала сейчас только одна мысль: будут ли они свободны от дежурства и смогут ли попасть на концерт. Никакие мольбы и уговоры об обмене дежурств и любые посулы за это ни к чему не приводили. Никто ни за какие блага не хотел уступать этого вечера.

Все последующие дни только и было разговоров, что о предстоящем концерте. Ничто в жизни павильона не возбуждало теперь обычного внимания: ни посетитель, прибывший с Канарских островов, с ушами, сплошь утыканными сверху

* Он вне всякого сравнения, он поразителен, ваш знаменитый соотечественник (*франц.*).

до мочки диковинными металлическими украшениями, ни новозеландец с головным убором из перьев, ни многое другое, что всегда вызывало живейший интерес.

Наконец наступил день концерта. Счастливчики из утренней смены ходили с торжествующим видом. Вторая смена утешалась тем, что застанет хотя бы несколько номеров после вечернего дежурства. В этот день в павильоне были два интересных посетителя: французский президент Альбер Лебрен и известный французский коммунист Вайян-Кутюрье, бывший в тот период редактором газеты «Юманите» — большой друг Советского Союза, обаятельный человек и блестящий оратор. Однако даже эти знаменательные события не отвлекали ни на минуту мыслей всех сотрудников от предстоящего концерта Шаляпина, разговоры о котором возобновлялись в каждую свободную минуту.

Вечером 18 июня к залу «Плейель» было трудно пробраться. К подъезду то и дело подходили машины, толпа широким потоком вливалась в открытые настежь двери театра, а не доставшие билетов заполнили всю улицу. Несмотря на то, что мы пришли задолго до начала, нам нелегко было пробраться в зал, который оказался уже переполненным. Многие с нетерпением поглядывали на часы. Разговаривали мало, все напряженно ждали начала концерта. Волнение наше нарастало. Каким увидим мы его, гордость русского искусства, как он будет петь? Ведь Шаляпину уже 64 года.

Но вот наконец раздвинулся занавес, и через несколько мгновений твердой, величавой походкой вышел на сцену Шаляпин. Он чуть заметно улыбался, лицо его казалось скорее усталым, чем пожилым, но глаза блестели, и весь облик был торжественно взволнованным. Как только полились звуки его песни, выражение усталости исчезло с лица Шаляпина и уступило место вдохновению. Перед нами предстал Шаляпин таким, каким он жил в нашем воображении: прекрасным, сильным чудо-богатырем. Казалось, что искусство этого артиста бессмертно и не подвластно времени. Эта мысль утверждалась все более и более, по мере того как Шаляпин без малейшего напряжения пел одну за другой столь знакомые всем нам вещи своего репертуара.

После второго номера Шаляпин, посмотрев искоса на рояль, подошел к нему и без всякого усилия придвинул его ближе к середине сцены. Это еще больше подчеркнуло то ощущение физической силы, которое исходило от всей его стройной и могучей фигуры.

Трудно описать непревзойденную высоту вокального мастерства Шаляпина. Он с величайшей легкостью переходил от сильнейшего форте к тончайшему пианиссимо. А русские песни лились свободно, широко, с особой, присущей только ему напевностью. Каждый вздох, пауза были поистине его — шаляпинские. После бурных взрывов аплодисментов со всех сторон слышались возгласы французов: «C'est épatant, c'est génial».*

Мы были потрясены могучим талантом Шаляпина и покорены всем обаятельным обликом этого человека.

Несмотря на обширную программу — более двадцати номеров и, кроме того, нескольких вещей, где артист солировал в сопровождении церковного хора Афонского, Шаляпин пел очень много «на бис». Бисировал он очень охотно и даже с ра-

* Это изумительно, это гениально (*франц.*).

достью, не заставляя себя долго просить. Шаляпин пел по-русски. Программа была очень разнообразная, преобладали русские композиторы — Мусоргский («Блоха», «Баллада», «Трепак», «Листья шумели уныло»), Даргомыжский (ария Мельника, «Титулярный советник», «Старый капрал» на слова Беранже, «Расстались гордо мы»), Бородин (ария князя Галицкого из «Князя Игоря»), Глинка («Ночной смотр»), Римский-Корсаков («Пророк»), Рубинштейн («Персидская песня»).

Не обошлось, конечно, без «Дубинушки», вызвавшей особый восторг у публики. Шаляпин исполнил рекрутскую песню, аранжированную им с напева его матери «Эх ты, Ванька». Эту песню я никогда раньше не слышала.

Характерно, что в программе концерта наряду с очень веселыми песнями, такими, например, как «Вдоль по Питерской» и другими, было много песен и романсов трагического содержания — «Под камнем могильным» Бетховена, «Смерть и девушка» Шуберта, «Бродит смерть вокруг меня» Ю. Сахновского. И все же от всего концерта осталось бодрое, жизнеутверждающее ощущение [1].

Шаляпин долго прощался с аудиторией, много раз возвращаясь на сцену; казалось, что ему очень не хочется расставаться с нами. Он знал, что на этом концерте присутствовали люди из Советского Союза, которые с особо чутким вниманием слушали его.

Позднее, в октябре, мне пришлось участвовать в качестве представителя Советского Союза в Международном жюри по классу музыкальных представлений, которые состоялись на выставке. Председателем этого жюри был известный французский музыкальный критик г-н Астрюк. Все члены жюри (французы, немцы, итальянцы, поляки) вспоминали Шаляпина. «Le peuple russe doit en être bien fier»,* — обращаясь ко мне, сказал Астрюк

Тщетно ждали мы следующего концерта Шаляпина. Так хотелось снова пережить незабываемые минуты. Однако, пробыв в Париже до конца декабря 1937 года, мы больше ничего не слышали о Шаляпине [2].

12 апреля 1938 года, уже в Советском Союзе, мы узнали горестную весть: не стало дивного певца — Федора Ивановича Шаляпина.

Вспоминая сейчас о последнем концерте артиста и о волшебном звучании его голоса, невольно думаешь с щемящей тоской в сердце, что он покинул свое искусство гораздо раньше, чем оно могло покинуть его.

Г. ГУЛЯНИЦКАЯ

ПОСЛЕДНИЙ ГОД

«О злая смерть, как мучишь ты жестоко...» — звучит по радио незабываемая интонация неповторимого голоса. Эти слова, эта ария невольно напомнили последний в жизни Шаляпина спектакль «Бориса Годунова».

Это было двадцать лет назад, в Варшаве, ранней весной 1937 года. На огромной полуосвещенной сцене оперного театра идет репетиция «Бориса Годунова». Взвол-

* Русский народ должен им очень гордиться *(франц.)*.

нованная атмосфера царит в зале. Нервничает дирижер, наслушавшийся рассказов о «скандалах» Шаляпина; волнуются артисты, впервые в жизни выступающие с мировой знаменитостью. Все почтительно склоняют головы перед великим артистом, внимательно следящим за ходом репетиции. Он спокоен, ласков. Время от времени делает замечания, на первый взгляд незначительные, но вносящие яркие штрихи в сценическую интерпретацию оперы. Молоденькая актриса, исполняющая роль сына царя Бориса, трепещет, голос ее срывается, явно не ладится походка. Федор Иванович выпрямляется во весь свой богатырский рост. «Вы не волнуйтесь, спокойнее... Не так ходите, попробуйте веселее, каблучками пристукивайте... ну, попробуйте...». Он делает несколько шагов, ритмично пристукивая каблуками. «Вот так...». Актриса повторяет, и весь маленький эпизод приобретает новую окраску. «Как, легче вам теперь?» — «Да, Федор Иванович, гораздо легче!»

Репетиция идет гладко, до сцены смерти. Шаляпин поет вполголоса, следя за хором. А хористы, как почти все хористы, неизменно холодны и невозмутимы. Они старательно смотрят на дирижерскую палочку и изредка поднимают то правую, то левую руку. Шаляпин явно начинает раздражаться, просит повторить, наконец не выдерживает и вскакивает с трона. «Послушайте, господа, я понимаю, вам ничуть не жалко умирающего царя Бориса, но вообразите, что здесь перед вами, на ваших глазах Шаляпин подыхает, — неужели вам нисколько не жаль его?!» В рядах хористов смущенное движение, они как бы проснулись, встряхнулись... Сцена пошла на лад.

Два спектакля «Бориса Годунова» прошли с огромным успехом. После окончания второго представления ни артисты на сцене, ни публика в зале долго не расходились, устроив овацию Шаляпину. Он вышел на авансцену и обратился ко всем с небольшой речью по-русски, выразив благодарность местной труппе, оркестру и дирижеру, с которыми ему было так легко и приятно работать, так как все они шли навстречу его пожеланиям. Он сказал, что рад успеху спектаклей, пообещал исполнить просьбу дирекции театра и приехать снова через два-три месяца и закончил речь словами: «Да здравствует прекрасная Польша!» В ответ поднялась буря аплодисментов, крики на польском и на русском: «Спасибо!», «До скорого свидания!» Свое обещание Шаляпин выполнил, и в конце апреля, в дни католической пасхи, были объявлены еще два спектакля «Бориса Годунова». Первый из них он спел полубольной. Врачи нашли сильную простуду, осложнившуюся трахеитом, и посоветовали отдохнуть хотя бы несколько дней. Второй спектакль пришлось отложить на 4 мая.

Накануне представления мы с мужем зашли в гостиницу «Бристоль» навестить Шаляпина. В ответ на наш стук послышался знакомый голос, но с налетом хрипоты: «Войдите!» В большой комнате в глубоком кресле с газетой в руках сидел старик. На какое-то мгновение захватило дыхание. Что случилось? Федор Иванович был в халате, какой-то отяжелевший, сгорбившийся, бледное лицо с нездоровым оттенком прорезали глубокие, скорбные морщины. Очки делали его еще старше. Увидя нас, он оживился, начал шутить, смеяться, но первое впечатление не могло рассеяться. Мы не хотели утомлять его и скоро ушли. За дверью невольно остановились, растерянные, взволнованные. «Как же он будет завтра петь Бориса?»

С внутренним трепетом сидели мы на другой день в ложе переполненного, празднично настроенного театра. Раздались звуки такой знакомой увертюры. Сколько раз довелось в разных странах, городах и театрах наслаждаться этим величайшим творением трех русских гениев — Пушкина, Мусоргского, Шаляпина, — но никогда еще не приходилось испытывать такого волнения и даже страха: ведь кругом иностранцы, разве наш гений может быть для них так же дорог и близок, как нам. Они восторгаются великим талантом, но, заплатив за свои билеты деньги, и деньги немалые, хотят «получить Шаляпина» — и вдруг...

Но вот под звон колоколов, под торжественные звуки оркестра на сцену вышел он... царь Борис, стройный, моложавый, царственно-величественный. Чудо перевоплощения совершилось на наших глазах, трудно было поверить, что перед нами тот больной, старый человек, которого мы видели накануне.

Финальная сцена. «О злая смерть, как мучишь ты жестоко...». Знаешь наизусть каждый жест прекрасной руки, судорожно мнущей шелковый платок, заранее ожидаешь каждую, такую особенную, такую «шаляпинскую» интонацию, и снова, как и пять и десять лет назад, со смертью измученного, истерзанного горем Бориса, казалось, останавливаются и наши сердца. И снова овации, цветы, речи... Кто мог подумать, что никто и никогда не увидит больше Шаляпина в «Борисе», что пел он его в последний раз.

После кончины Шаляпина один мой друг, польский писатель, сказал, указывая на молодежь: «Насколько они беднее нас, ведь они никогда не увидят Анну Павлову, никогда не услышат Шаляпина!» Да, ощущение этого богатства, этого выпавшего на нашу долю счастья сохранится до конца дней. Достаточно произнести имя — Шаляпин, и сердце вновь переживает счастливое, но горькое волнение чудесных воспоминаний.

Шаляпин делал более счастливыми всех, кто слушал его, он широкой рукой, щедро раздавал людям свой безграничный талант. Эта щедрость в творчестве, доходящая до расточительности, была одной из характернейших его черт. Все чувства, страсти и порывы разрастались до необъятных размеров; он уносил слушателей на такие высоты, что у нас, простых смертных, захватывало дыхание.

Впервые увидев и услышав его, невольно хотелось сказать: так вот что такое артист, вот что такое художник! Мы часто произносим эти слова, не осознавая их глубокого значения. Выражение «радость искусства» зачастую повторяется нами механически и, лишь сталкиваясь с подлинным творчеством, видя гения, начинаешь понимать, что он ничего не боится, ни с чем не считается, никому не подражает, что это величайшая редкость, не выразимое словами счастье.

Но вернемся в Варшаву. Идя навстречу настойчивым просьбам варшавян, Шаляпин 7 мая дал еще концерт в зале филармонии. И этот концерт, один из последних его концертов, а для меня лично последний, останется навсегда запечатленным в памяти. Если сцена представляла его таланту простор, если там он мог проявить свою гениальность артиста-трагика, то эстрада требовала исключительного углубления, сосредоточенности, сдержанности. И здесь он оставался единственным, несравненным. Поза, легкое движение руки, неуловимый поворот головы — и вы уже знаете, что́ именно он будет петь. Никому и в голову не могло

прийти сказать о Шаляпине, как говорят о других, даже прекрасных певцах, что он «изумительно взял верхнее до» или «замечательно передал настроение»... Нет, он не «передавал настроения», он мгновенно убеждал слушателей в существовании какой-то непреложной правды, известной лишь ему одному. Была спета знаменитая «Блоха», и насыщенная горькой иронией песенка о титулярном советнике, влюбленном в генеральскую дочь, и «Не пой, красавица...», и ряд песен и романсов Бородина, Даргомыжского, Рубинштейна, Глинки, Шумана. Но наибольшее впечатление произвел «Пророк». Музыка в нем полна «опасностей», редкие певцы удерживаются от форсирования звука, от крика или же от патетического шепота, в котором они находят более оригинальный выход. Шаляпин спел романс просто и так же гениально, как задуман он у поэта и у композитора. Он не кричал, не шептал — он пел... Одним из последних номеров программы был романс «Два гренадера» — вещь, в полном смысле слова созданная Шаляпиным. В исполнении этого романса другими, даже очень хорошими певцами, почти всегда ощущается налет «оперности», пафоса. Шаляпин никого и ничего не изображал, он не подделывался под наполеоновского героя-солдата, не вытягивался во фронт при звуках «Марсельезы». Но в его голосе было столько скорби, мужества, что перед глазами вставали и бескрайние равнины, покрытые глубоким снегом, в котором вязли ноги, и фигуры замерзших гренадеров. Все было так ясно, так впечатляюще, что хотелось даже не аплодировать, а молча встать и склонить голову.

После концерта Шаляпин с компанией друзей и поклонников просидел всю ночь в ресторане. Много было веселья, шуток, воспоминаний. Рано утром все отправились на аэродром к самолету, улетавшему в Париж. Уже поднявшись по трапу, Федор Иванович крикнул, что ему очень хочется пить, и кто-то из провожающих побежал и принес ему две бутылки пива. Размахивая этими бутылками, веселый, оживленный, стоял он в дверцах самолета, прощаясь с друзьями. «До скорого свидания!» — это были последние слова, которые донеслись до нас. Таким — полным жизни и радости — остался он в нашей памяти.

В мае того же года состоялись концерты Шаляпина в Цюрихе и Женеве, а 18 июня — последний концерт в Париже. После него Федор Иванович проехал еще на один концерт в Англию, в Истборн. Больше он никогда не пел...

После концерта в Истборне (23 июня) Шаляпин вернулся ненадолго в Париж и оттуда на автомашине в сопровождении жены и двух дочерей — Марфы и Марины — отправился в Эмс. Собственно, врачи вовсе не настаивали на этом курорте, но сам Федор Иванович, который беспрерывно жаловался на тяжесть в дыхательных путях, твердо верил, что именно Эмс поможет ему и вылечит его горло. Вскоре он стал выглядеть значительно лучше, но продолжал жаловаться на тяжесть в груди и уверял, что ни воды, ни ингаляции ему нисколько не помогают. Он совершенно потерял аппетит, и для него все время выискивались и придумывались разнообразные блюда.

В середине августа семья Шаляпиных продолжала свое путешествие, отправившись в Зальцбург, затем на две недели на озеро Блед, в Югославию, а оттуда в Аббацию. Отдохнув в Аббации, Шаляпин поехал в Будапешт, где встретился со своим импресарио М. Кашуком, вместе они заехали дней на десять в чехословацкие Татры, а оттуда — в Вену, где на 12 сентября была назначена консуль-

тация с профессором Фальтом, знаменитым специалистом по диабету, который постоянно следил за состоянием здоровья Шаляпина.

В Вене состоялся консилиум врачей, признавших положение больного очень серьезным: они нашли чрезвычайное переутомление сердца и эмфизему легких и потребовали немедленно поместить Шаляпина в санаторий, выразив надежду, что через несколько месяцев к нему вернутся силы и он снова сможет работать. Шаляпин не терял бодрости и беспрестанно строил планы относительно запроектированной большой гастрольной поездки по Америке, намеченной на эту осень. Но ни пребывание в санатории, ни усиленное лечение не принесли желаемых результатов, и в начале октября Шаляпины решили вернуться в Париж.

В Париже постоянный врач Шаляпина, профессор Абрами, подтвердил диагноз венских светил, назначил уколы и ряд лекарств для лечения сердца и диабета, от которого Федор Иванович страдал с тридцатипятилетнего возраста, хотя до сих пор болезнь не принимала столь острой формы. В постель Шаляпин еще не слег: он выезжал на ежедневные прогулки, днем сидел в удобном глубоком кресле, охотно принимал друзей [1] и особенно радовался посещениям своего семимесячного внука, которого звал «Ванюшка, душенька, козловый башмачок». По вечерам затевалась неизменная игра в карты, в излюбленную Федором Ивановичем «белотт». Он совершенно по-детски ею увлекался, приходил в восторг от выигрышей и огорчался «невезением». Причем размер денежной ставки или же полное отсутствие ее вовсе не отражались на его азарте.

В таком состоянии Шаляпин оставался приблизительно до конца февраля, когда начало давать себя знать острое малокровие. Был вызван профессор Вейль — мировая знаменитость по болезням крови, поставивший страшный диагноз: лейкемия, тяжелая болезнь крови. Все, что только могла дать современная медицина, было испробовано, но, увы, ничто уже не могло спасти Шаляпина, и лишь благодаря своему железному организму он протянул гораздо дольше, чем ожидали врачи.

Сознавал ли он приближение катастрофы? Близкие ему люди уверяют, что не сознавал. Он был уверен в скором выздоровлении, мечтал о будущем, об отдыхе в деревне, о приближении своего пятидесятилетнего юбилея сценической деятельности. Федор Иванович не понимал опасности своего положения, хотя время от времени в полушутливой форме говорил о смерти и даже отдавал подробные распоряжения относительно похорон. Лишь один раз, дней за десять до конца, он, проснувшись, вдруг приподнялся на подушках и неожиданно сказал: «Мне почему-то кажется, что я сегодня умру!»

«Что вы, Федор Иванович, откуда вы это взяли?» — возразила сиделка.

«Право, я хотел бы сейчас умереть. Очень страдаю. Вот тут, — он указал на грудь, — словно нож торчит...» Но боль прошла, и он опять развеселился.

Шаляпина, как всех больных диабетом, лишали сладкого, а он испытывал мучительную потребность в шоколаде, конфетах. Зная, что уже ничто не может спасти его, профессор Абрами разрешил ему съесть блюдечко варенья. Федор Иванович испугался: «Разве это мне не повредит?». Профессор успокоил его объяснением, что организм уже настолько «обессахарен», что, напротив, некоторая доза сахара лишь подкрепит его, и Шаляпин, поверив, с наслаждением съел варенье.

До тех пор пока теплилась хоть искра надежды на спасение, врачи трижды прибегали к переливанию крови. Чтобы не утомлять больного, число посетителей было строжайше ограничено, но все же в последние дни у Шаляпина побывали И. Бунин, писатель М. Алданов, ежедневно, а иногда и по два раза в день, заезжал С. Рахманинов. Бывали и другие ближайшие друзья. В то время как врачи уже считали часы, отделяющие его от смерти, Шаляпин продолжал мечтать о поездке в деревню, интересоваться политическими событиями, читая каждый день газеты. Этим и объясняется, что редакции русских газет, выходящих в Париже, не помещали никаких сообщений о тяжелой болезни великого артиста и его кончина оказалась для всех полной неожиданностью.

Железный организм Шаляпина уже не мог больше бороться со страшной болезнью. Ночь с 11 на 12 апреля он провел спокойно, даже спал без наркотиков. Боли прекратились, но часам к одиннадцати утра он потерял сознание и начал бредить. Наступила мучительная агония. В бреду Федор Иванович стонал и жаловался:

«Тяжко мне... Где я? В русском театре? Чтобы петь, надо дышать, а нет дыхания...» Придя в себя на минуту, он взял за руку стоявшую у изголовья жену и сказал: «За что я должен так страдать? Маша, я пропадаю...» Это, такое русское, такое простое «пропадаю» было его последним словом. Он опять впал в бессознательное состояние и больше не произнес ни слова. Вся семья собралась у постели умирающего.

В 17 часов 15 минут 12 апреля 1938 года Федор Иванович Шаляпин скончался.

Набальзамированное тело Шаляпина, одетое во фрак, было перенесено в столовую и положено под иконами, в том самом месте, на которое он шутливо указал во время своей болезни: «Вот тут меня и положите!» С первых же часов в квартиру Шаляпиных начали поступать телеграммы с выражениями соболезнования и скорби со всех концов мира, на всех языках. По два раза в день семья служила панихиды. В квартиру началось настоящее паломничество: листы для подписей посетителей быстро заполнились. В них стояли фамилии министров, политических деятелей, артистов, художников, музыкантов, писателей и тысяч неизвестных русских людей, пришедших поклониться в последний раз Шаляпину.

Квартира Шаляпиных занимала весь пятый этаж большого дома на авеню Эйлау, против которого высится Эйфелева башня. Свое жилище Шаляпин устроил с любовью, с тем вкусом и чутьем прекрасного, которое было ему свойственно во всем. Вся квартира — это картинная галерея, начинающаяся еще на лестнице: на площадке висят два огромных полотна. Картины старинных мастеров размещены и во входной галерее, уставленной музейными креслами в старых потертых гобеленах. В гостиной висит изумительный портрет Шаляпина работы Серова и Коровина. В громадном кабинете — в замечательной по красоте комнате с верхним светом, — исключительно уютном, несмотря на свои грандиозные размеры, над большим камином из резного дерева помещен портрет Федора Ивановича кисти Кустодиева, который, по словам близких, он особенно любил. Шаляпин изображен на нем в распахнутой шубе, на фоне ярмарки. Огромный стол завален грудами телеграмм — телеграммы из Америки, Австралии, из всех европейских стран, с Цейлона, из Японии...

Все комнаты пропитаны ароматом цветов, смешанным с сладковатым запахом ладана. Из дальних комнат доносился душераздирающий вой любимого пса Федора Ивановича. Эта собака просто обожала его и всегда страшно тосковала, когда хозяин уезжал из дому, а это случалось так часто. Когда же Федор Иванович возвращался, то пес от восторга почти что «падал в обморок».

Столовая. Вокруг тела Шаляпина масса цветов, больше всего его любимой сирени. В изголовье — древняя икона, в ногах — подушка с орденами. Трепетный свет восковых свечей и лампад, тусклое сияние люстр, затянутых крепом, бросает неровные блики на лицо покойного. Как изменила болезнь это прекрасное, величавое лицо! Оно исхудало, щеки впали. Восковые руки скрещены на груди. И в этом лице, во всей фигуре какая-то покорность, столь несвойственная Шаляпину. Церковные песнопения сменяются одно другим.

Париж, обычно так равнодушно относящийся к смерти самых выдающихся артистов, устроил Шаляпину грандиозные похороны. Вместо принятых в таких случаях небольших заметок во всех газетах и журналах появились большие статьи, воспоминания, портреты Шаляпина. Радио целыми днями транслировало арии и песни в его исполнении. «О злая смерть, как мучишь ты жестоко...» — неслось из приемников, и как невыразимо горько было слушать эти слова — почти те же слова, какие он произнес перед смертью. Знаменитая французская актриса Сесиль Сорель в день кончины Шаляпина вышла в антракте спектакля на авансцену и обратилась к зрителям: «Мы потеряли величайшего артиста нашей эпохи», — сказала она и опустилась на колени, а все присутствующие по ее предложению почтили его память минутой молчания.

Восемнадцатого апреля ни холодная погода, ни второй день католической пасхи, когда все парижане обычно покидают город, — ничто не помешало тысячам людей прийти на улицу Дарю к русской церкви, к зданию Большой Оперы или на кладбище Батиньоль. К девяти часам утра сотни людей стояли уже перед домом Шаляпина, где шла в ту минуту последняя панихида в присутствии семьи и ближайших друзей. Две огромные колесницы нагружаются венками — здесь венки и от министров, и от иностранных деятелей культуры, от граммофонных компаний, от многочисленных организаций и от сотен друзей и почитателей. Рядом с пышными венками виднеются скромные маленькие веточки и букетики, купленные на трудовые гроши.

Французские школьники нарвали букет цветов в саду виллы Шаляпина «Изба» в Сен-Жан-де-Люз (близ Биаррица) и прислали этот букет в Париж. В 9 часов 15 минут из дома выносят гроб, покрытый пурпуровым бархатным покровом с золотым шитьем. Семья и друзья размещаются в двенадцати автомобилях, и похоронная процессия движется к улице Дарю, к русскому храму. На обычно пустынных в эти ранние праздничные часы улицах цепью стоят прохожие. Машины останавливаются, шоферы такси (по большей части русские) выходят из своих машин и с обнаженными головами пропускают процессию. Тысячные толпы ожидают гроб в узких улицах, примыкающих к церкви. Полиция с трудом сдерживает напор массы народа. Во избежание несчастных случаев организаторы похорон роздали тысячу двести пригласительных билетов, с которыми только и можно было попасть если не в церковь, то хотя бы за ее ограду. Церковь в траурном убранстве: все люстры внутри, все фонари вокруг затянуты крепом. На

похоронах был официально представлен президент французской республики, многочисленные иностранные посольства. Митрополит закончил свое прочувственное слово так: «За все то духовное наследие, которое он нам оставил, за прославление русского имени — за все это низкий поклон ему от всех нас и вечная молитвенная память». Два часа продолжалась церковная служба, два часа, несмотря на ледяной ветер, многотысячная толпа молча и благоговейно стояла вокруг, слушая по громкоговорителям передаваемую из церкви службу [2].

В полдень тяжелый гроб появляется в дверях церкви, его выносят Б. Ф. Шаляпин, С. Сорокин, И. Мозжухин, Г. Хмара, С. Лифарь и другие.

Довольно быстро процессия возвращается в центр города, где остановлено все движение, к зданию Гранд-Опера. Здесь толпа еще больше, причем преобладают французы. Собрался весь артистический, художественный, культурный мир Парижа, все, кто хотя бы раз в жизни слышал Шаляпина. Колесница с венками и автомобиль с гробом въезжают во «Двор абонентов», дверцы автомобиля раскрыты. В тишине раздаются звуки «Вечной памяти», которую трижды поют два соединенных хора — Афонского и Русской оперы — при участии многочисленных оперных солистов. Тысячи иностранцев хранят глубокое молчание. Волнующая, торжественная картина; вокруг, куда ни кинь глазом, море обнаженных голов. Кажется, будто весь Париж замер в скорбной тишине. Процессия, растянувшаяся теперь почти на километр, так как в нее включилось свыше четырехсот автомашин, двинулась на Батиньольское кладбище. На месте, выбранном самим Шаляпиным, приготовлена зацементированная могила, там же стоит медная доска с надписью, так же сделанной согласно воле покойного: «Федор Шаляпин, оперный артист, командор ордена Почетного Легиона, 1873—1938» (надпись на французском языке). Под пение двух хоров гроб опускают в могилу, куда вдова и дети Шаляпина, успевшие съехаться на похороны отца, бросают пригоршни сохраненной в семье псковской земли. За ними подходят чередой десятки никому не известных русских людей, бросающих в раскрытую могилу из маленьких мешочков священную для них русскую землю.

Были произнесены многочисленные речи, и церемония закончилась лишь к двум часам дня. Остался холм цветов. И долго еще не расходились люди, пришедшие отдать последний долг великому артисту.

Смерть Шаляпина произвела огромное впечатление во всем мире, так как во всем мире знали его, и не было страны или народа не признавших его гения. Газеты долго помещали воспоминания и статьи о Шаляпине. Французы, называвшие его «tragédien lyrique» («оперный трагик»), говорили о том, что был «трагичен шаляпинский Борис, венценосный страдалец, преступник и несчастный человек. Трагичен Иоанн Грозный, мечущийся властитель, погрязший во тьме злобы, подозрительности и греха, но примиряющий нас тоже своими страданиями. Трагичен и Мельник, пусть не добродетельный, но вызывающий наше сочувствие и милосердие, как всякий человек, пораженный ударом судьбы, безумец и растерявшийся ребенок. Трагическим пафосом овеяна фигура чистосердечного Сусанина. Трагедия зависти нависла над Сальери, трогателен в своем символическом трагизме мечтатель Дон Кихот, и величественно-мощные образы трагизма вопло-

щены в Мефистофеле и Олоферне». «...Великий реалист, вдохновленный землей, ее правдой, он был наделен могучим воображением художника, властного над своими замыслами, — не успокаивающийся в своих исканиях и требованиях громадный артист, — покоряющая сила».

Много писали о Шаляпине и английские газеты. «Крупнейшая звезда среди всех звезд...», «Великан сцены...», «Величайший оперный артист нашего времени...», «Сын писаря, ставший самым гениальным певцом мира...» — такими эпитетами были полны заметки и статьи, посвященные памяти скончавшегося артиста. Вспоминая первые выступления Шаляпина в Лондоне в 1913 году в операх «Борис Годунов», «Псковитянка», «Князь Игорь», газета «Дейли телеграф» писала: «Все это для лондонцев — и музыка и искусство — было совершенное откровение...». «Никогда никто раньше не проявил на сцене такой гениальной личности...» («Дейли скетч»). «Это был не только певец с богатым голосом, которым он владел в совершенстве и с изумительной чуткостью к красоте мелодической фразы, но и актер сокрушительной, гипнотической силы. Это был гений...» — так оценивает русского певца музыкальный критик газеты «Дейли геральд». Блестящее описание чудесной власти, исходившей от Шаляпина, дала газета «Таймс»: «Когда слышишь теоретические рассуждения о непоследовательности и недостатках оперного искусства, стоит только вспомнить Шаляпина... Для него в опере не было неловкостей и недостатков: для него опера была самым совершенным инструментом для проявления его художественного я. Правда, он не столько заботился о том, чтобы передать замысел композитора, сколько о том, чтобы воплотить свои ви́дения. И для нас он был больше, чем проповедник местного искусства, хотя бы эта местность и была так обширна, как его родная Россия... Когда Шаляпин был на сцене, мы не только слушали или смотрели, мы просто жили с ним. Как он создал, как выработал в себе эту исключительную силу, это уже его тайна...»

Много писали о Шаляпине и чехословацкие газеты, отмечавшие исключительную силу воздействия его на слушателей. Например, корреспондент газеты «Ческе слово», вспоминая о выступлениях Шаляпина в начале тридцатых годов, пишет: «Его голос... в нем нет ничего от пресловутой грубоватой силы здоровых русских басов... в нем нежность и мощь, способность передать все мыслимые тончайшие нюансы, идеальный в полутонах (mezza voce), могущественно звучный в фортиссимо. Это пение подлинного богатыря, который пробуждает и вызывает чувства, о каких мы мечтаем в древних сказаниях об античных певцах... в нем звучит вся душа певца...».

Среди бесчисленных высказываний иностранцев о Шаляпине интересен рассказ известного французского писателя Жозефа Кесселя о его последней встрече с ним, приблизительно за год до смерти артиста.

Французский писатель заканчивает свои воспоминания словами: «Тот, кто не слыхал Федора Ивановича в роли безумного Мельника в «Русалке», в двух ролях в «Князе Игоре», в прощальной сцене «Бориса Годунова», — тот не может понять ни безумия, ни радости, ни величия, ни горя человека»*.

Глубокая любовь к России, отмеченная иностранным писателем, хранилась в душе Шаляпина. Был он русским до мозга костей, хотя и провел большую часть

* Ж. Кессель. Вечер с Шаляпиным.

жизни за границей. Родное, русское он принес в дар всему человечеству. Национальное и мировое слилось в нем в одно целое. Принес он с собой и все чисто русские причуды, смотря на свои особенности как на свое неотъемлемое право, защищаясь от всякого покушения на свою оригинальность. Он тосковал по русской природе, по «русской березе», как он говорил.

С подлинным триумфом прошла его последняя гастрольная поездка в Китай и Японию. Один из путешественников, присутствовавший на его концерте в Пекине, рассказывает, что он был в этот вечер в особенном ударе, бисировал бесконечно. Китайская студенческая молодежь неистовствовала от восторга, их ладони покраснели от беспрерывных аплодисментов. Представители «европейской колонии» и дипломаты сидели как зачарованные...

На другое утро все местные газеты — китайские, французские, английские — были полны восторженных отзывов о концерте. Международный импресарио, захлебываясь от восторга, расписывал, как ему «удалось получить Шаляпина». Пекинская молодежь устроила на вокзале бурную манифестацию в честь уезжающего артиста, и дочь его не успевала принимать бесчисленные букеты цветов. Поезд отошел под восторженные овации провожающих Шаляпина поклонников.

С не меньшим триумфом прошли и гастроли в Японии. Артисты древнейшего классического японского театра «Кабуки» устроили встречу русскому певцу. В зале — в ложах, на циновках, на подушечках сидела публика, на огромной сцене расположились артисты. Они чествовали гениального мастера. Сохранилась фотография Федора Ивановича с двумя артистками театра «Кабуки», сделанная перед его отъездом. «Токио всегда восторженно встречал Шаляпина, — говорил один местный видный дипломат. — Его любят в Японии, в нем есть какое-то необъяснимое обаяние».

В заключение хотелось бы напомнить о малоизвестной области работы Шаляпина — о его участии в фильме «Дон Кихот», снятом приблизительно за пять лет до смерти. Фильм ставил знаменитый немецкий режиссер Пабст, который с большим трудом уговорил Шаляпина принять его предложение. Приступив к съемкам, великий артист превратился в усердного, послушного и внимательного ученика. Он бесконечное число раз повторял отдельные эпизоды фильма, снимавшегося одновременно в двух версиях — французской и английской. Один из участников съемок вспоминает, что одну сцену Шаляпин повторил сорок шесть раз подряд, и когда его спросили, неужели же ему это не надоело, Федор Иванович ответил:

— Так и нужно. Кабы я был театральным режиссером и у меня на сцене артисты не поняли бы с двух-трех раз, так я бы им по шее дал. А Пабст, видите, сколько терпения со мной проявляет. Куда мне до фильмовых артистов! Никогда не приходилось сниматься, удивляться нечему, если не все сразу удается. Вот вчера копье мое все время влево подавалось и на пленке, черт его знает, обрезанным появится. Ну, и крути с самого начала. Да, чудесная штука фильм, увековечит человека, но куда труднее это дело, чем театр. Там живешь целиком, а здесь по каплям. Как жаль, что кино так запоздало: если бы оно появилось раньше, можно было бы воочию восторгаться такими гениальными людьми, как Пушкин, Тальма, Виктор Гюго, Рашель, Наполеон...

— Неужели вы ставите кино выше театра? — спросили Шаляпина.

— Нет, но у него громадные преимущества. Вот, с берегов Сены в миг переносишься на берега Нила, на остров в Индийском океане. А вот и еще одно преимущество: когда артист поет перед микрофоном, перед глазом объектива, он ни на секунду не забывает, что миллионы зрителей услышат его, а не две-три тысячи, как это бывает в театре. И это стимулирует артиста невероятно, он чувствует в себе огромный прилив артистических сил, стремление снова и снова преодолеть все трудности...

В таких беседах проходили перерывы между съемками, продолжавшимися несколько месяцев то в ателье Ниццы, то в горах над Грассом, то на скалах Кап-Ферра.

Первое время, вспоминает один из участников фильма, все побаивались Шаляпина и сторонились его, но очень скоро поняли, какой большой художник находится среди них, осознавший с гениальной интуицей, что ему надо учиться, подчинявшийся с величайшей простотой всем указаниям, не проявляя ни в малейшей степени того «диктаторского» духа, в котором его обвиняли часто в театрах. С Шаляпиным все быстро подружились, создавалась дружеская веселая атмосфера. Он много шутил, смеялся, набрасывал смешные карикатуры на участников картины. Сам Шаляпин никогда и никому не давал советов и лишь молча наблюдал за работой, но вскоре и режиссер и кинооператор сами начали обращаться к нему и советоваться по различным вопросам.

Всем бросалось в глаза, что Шаляпин глубоко переживает каждую сцену. В то время как даже такой прекрасный актер, как Дорвиль, исполнявший роль Санчо Пансы, мог после самой трагической сцены сейчас же острить и смеяться, Шаляпин еще долго оставался «в кругу» своей роли, не выходя из состояния несчастного рыцаря, мечты которого были жестоко разбиты.

Великим артистом, подлинным художником и гениальным мастером был Шаляпин во многих областях искусства.

Шаляпин создал эпоху, которая явилась переломной в двадцатом веке, и память о нем будет жить во всем мире и во все времена.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Н. Н. ОЗЕРОВ

УРОКИ
ШАЛЯПИНА

Впервые мне пришлось услышать Федора Ивановича Шаляпина в студенческие годы, когда я поступил в университет, одновременно начав также серьезные занятия пением.

Ценой многочасового дежурства на улице, на морозе у здания театра и перед кассой мне удалось стать счастливым обладателем дешевого билета на «галерку». Шел «Борис Годунов» Мусоргского.

Уже с первого появления великого артиста и при первых звуках его голоса... «Скорбит душа...» я насторожился.

Высокая крупная фигура, царственная осанка, выразительное, скуластое, чисто татарское лицо и этот взгляд монгольских глаз: властный, острый и в то же время хитрый... Способность к скульптурным позам, к эффектным жестам, прекрасная мимика, богатый голос — все данные, чтобы сделать образ Бориса исторически верным, интересным и значительным. Чувствовалось, что артист тщательно изучал историю, эпоху, а главное, музыку Мусоргского и трагедию Пушкина. Отмечая в пении изгибы слова, интонации, акценты, он создавал свои способы выражения, свое искусство, настолько исключительное, что оно казалось уже почти что не искусством, а, скорее, самой жизнью.

Царь Борис — убийца и узурпатор — во всей своей сложной психологической жизни представал еще живописнее во втором действии. Филигранность тончайших переживаний, иногда противоречивых чувств, где грусть, нежность, любовь к сыну, покорность перед неизбежным сменяются властными требованиями к жизни, острыми, страстными вспышками волевого характера. Вся эта гамма переходов блестела у Шаляпина переливами музыкальных оттенков и психологических откровений. Дары вокального и внешнего воплощения здесь тесно и гармонически слились.

В бессвязных словах Бориса, в хриплой сдавленности его голоса, в шепоте волнующе-естественно слышались угрызения совести убийцы, ужас перед содеянным.

Но все это передавалось только средствами пения. При гибкости и красоте голоса, который, казалось, так и пел сам по себе, речитатив производил впечатление живой человеческой речи. Вся сила впечатления лежала в вокальном исполнении, которое покоряло слушателей как совершенство искусства, блеск техники.

Многие до сих пор считают, что Шаляпин на сцене потрясает прежде всего драматизмом игры, что воздействие его прежде всего сценически-актерское, которое превалирует над вокальным образом. Некоторые находили даже, что Шаляпин и в драме мог бы занять выдающееся место как исполнитель, ибо он прежде всего драматический артист.

Это глубокое заблуждение. Шаляпин — оперный певец, силой своего гения раскрывший всем нам те огромные выразительные возможности, которые таятся в вокальном образе, и непобедимое очарование оперного искусства.

Я не могу не упомянуть о факте, который может служить доказательством этого положения.

В 1935 году мне довелось быть в Милане. В это время в репертуаре театра Ла Скала была опера Мусоргского «Борис Годунов». По каким-то причинам Шаляпин не мог принять участия в этих спектаклях, и партию Бориса решили поручить одному известному баритону — артисту Миланской оперы. Он спел только раз, и его сняли со спектакля. Затем роль поручили второму претенденту на партию Бориса, который считался первым по легкости звука басом после Шаляпина. Он тщательно готовился к исполнению роли, но после спектакля его также забраковали.

Спектакль был снят с репертуара совсем ввиду отсутствия исполнителя роли Бориса.

Этот инцидент вызвал отклики в печати.

Итальянские критики писали, что «Борис Годунов» не является оперой, требующей особой виртуозности в пении. И в то же время ее надо петь.

Преемники же великого артиста, неверно его поняв, пошли по неправильному пути. В то время как Шаляпин всю партию строит на точном и строгом пении — решительно все поет, достигая впечатления живой человеческой речи, оба его дублера в погоне за ложным реализмом декламировали речитативы, кое-где даже не на нотах, не на дыхании, подменяли пение «говорком». Музыкально-художественное содержание партии и образа было искажено, и гениальный образ Пушкина — Мусоргского потерял силу своего воздействия.

Да, действительно яркая вокальность изображения и изумительная палитра вокальных красок, которыми гениальный певец рисовал сценические образы, полностью подтверждают, что пение — сущность оперного спектакля.

Но вернемся к моему первому знакомству с шаляпинским Борисом. В продолжение всего второго действия не только я, но и весь зрительный зал находился в напряженном состоянии. Когда же Шаляпин проникновенным голосом, полным страдания и муки, спел... «помилуй душу преступного царя Бориса...», казалось, стены театра затряслись от взрыва долго сдерживаемого чувства публики.

В сцене смерти Шаляпин был великолепен Он с такой силой и экспрессией рисовал все переживания несчастного царя, давая все многообразие оттенков его душевного состояния, что я был потрясен. Ничего равного этому не найти было у других исполнителей партии Бориса, как не имела себе равной написанная Мусоргским музыка.

Я сам готовился к оперной сцене, слышал уже многих знаменитостей, интересовался театром, сам понимал что-то в искусстве, но никто еще в жизни не потрясал меня до такой степени, как Федор Иванович Шаляпин.

При этом Федор Иванович был невероятно строг в отборе средств выражения. Его искусство не знало натуралистических красок, слезливости, к которым иногда нас влекут псевдорежиссеры. Но этого пения, этой «виолончели» я не мог слышать до конца спокойно, я готов был плакать.

Из театра ушел я взволнованный, околдованный могучим талантом Шаляпина. И не думал я, что через двенадцать лет сам буду петь на сцене Большого театра и стану партнером этого необыкновенного певца.

То, о чем нельзя было мечтать, свершилось. В 1920 году я был принят солистом в труппу Большого театра. Во время летнего сезона 1920 года я довольно часто пел в спектаклях с участием Шаляпина в театре «Эрмитаж»: «Фауста», «Севильского цирюльника», «Бориса Годунова».

Большое волнение испытывал я, исполняя ответственные партии в спектаклях с Федором Ивановичем, но зато какое художественное наслаждение было выступать вместе с ним, отдаваться обаянию его сценического таланта и чувствовать его благотворное влияние на себе.

Петь с ним даже на репетициях было наслаждением. Он как-то возвышающе действовал на своих партнеров, увлекал их, как бы гипнотизировал. Между прочим, тогда же, в 1920 году, я чуть

было не покинул Москву и не переселился в Петроград по настоянию Шаляпина, требовавшего, чтобы я перешел в бывш. Мариинский театр, где он возглавлял художественное руководство. Он тогда же обещал лично проходить со мной партии.

Творческое общение с этим гением русской оперной сцены имело для нас, театральной молодежи, огромное значение. В минуты хорошего настроения, после спектакля, Федор Иванович беседовал с нами об искусстве, делился своими знаниями и опытом, открывал нам возможности каждого из нас, подсказывал пути, как их развить.

Я с глубокой благодарностью вспоминаю ту творческую помощь, которую своими советами оказывал мне Федор Иванович, когда я пел с ним «Севильского цирюльника». Благодаря этому я нашел правильный путь к вокальному овладению партией графа Альмавивы.

В сценическом толковании образа он советовал исходить только из партитуры, из музыки.

Впервые встретившись с Шаляпиным в спектакле «Севильский цирюльник», я безмерно волновался и старался во всем угодить ему. При этом я настолько следовал его указаниям играть естественно, согласно музыке, что в сцене драки во втором акте так увлекся, что чуть было не проткнул Шаляпину руку своей шпагой.

На это последовал тихий шепот Федора Ивановича: «Поменьше темперамента... молодой человек!..» Я ужаснулся, что сделал ему больно, но, взглянув со страхом в его глаза, заметил улыбку.

Прослушав как-то мое исполнение партии Фауста, в которой я старался главным образом обращать внимание на чисто виртуозное мастерство, Федор Иванович порекомендовал мне стремиться не только к динамическим нюансам, но главным образом к тембральным психологическим краскам, раскрывающим содержание художественного образа.

Он говорил: «Запомни... пение не есть блеск бельканто, оно относится к уму, чувству, воображению, духу, оно есть тот глагол, которым, по словам поэта, можно «жечь сердца людей»!

В особенности запомнилась мне такая фраза: «Знаешь, в Большом театре можно сто раз перевернуться вверх ногами, сделать черт знает что, и никто ничего не поймет и не узнает, в чем дело, если нет вокальной фразы, спетой по всем художественным правилам, то есть вокального образа. Вокальный образ решает все существо спектакля. Надо по-разному окрашивать звук, — продолжал он, — скрытой за ним мыслью и эмоцией и понимать смысл тех слов, которые поешь и чувствуешь, которые изображаешь...»

Эта безусловная вокально-техническая безупречность, музыкальность исполнения, разнообразная музыка красок и составляли величайшую силу искусства Шаляпина.

В 1936 году мне снова пришлось побывать во Франции и в Италии. Федора Ивановича не было в это время в Париже, он, кажется, гастролировал в Китае, но потом я узнал, что он справлялся обо мне.

Куда бы я ни ездил, в какой стране ни был, всюду мог наблюдать, до какой степени популярно имя Шаляпина.

Помню, после одного спектакля в Милане я пошел со своим бывшим учителем пения Бернарди, которого я навестил в Италии, за кулисы театра поблагодарить артистов за доставленное удовольствие. Бернарди представил меня как премьера Большого театра, нас окружили, и я заметил на лицах с интересом смотревших на меня артистов некоторую настороженность. Но когда Бернарди сказал им, что я часто пел с Федором Ивановичем Шаляпиным, артисты пришли в восторг, послышались возгласы: «Шаляпин!.. Шаляпин!..» — и начался общий разговор об искусстве. Через минуту я уже видел улыбающиеся лица. Я понял, что окружен друзьями, такими же тружениками сцены, как и я. Невидимый образ Шаляпина, казалось, царил между нами. Так популярно и уважаемо было имя Шаляпина, и я гордился великим соотечественником, который своим творчеством прославил во всем мире наше родное русское искусство.

Е. Р. РОЖАНСКАЯ-ВИНТЕР

МОЛОДОЙ ШАЛЯПИН

Это было шестьдесят лет назад, в 1896 году.

В один из теплых майских вечеров мы сидели на террасе обширной нижегородской квартиры моей тетки Т. С. Любатович и пили чай. Раздался звонок; из передней донеслись мужские голоса. Один из них был знаком, он принадлежал Михаилу Дмитриевичу Малинину, артисту, другу и помощнику С. И. Мамонтова, другой голос, приятный, низкий, был никому не знаком. Гости вошли; за живым, не первой уже молодости добродушным и приветливым Малининым следовал очень высокий молодой человек. Первое, что бросилось в глаза, — это его рост, очень светлые волосы (потом они немного потемнели) и почти совершенно белые брови и ресницы. Из других дверей в гостиную вошли Т. С. Любатович и Мамонтов. Малинин представил молодого человека — «Шаляпин». Не успели они и пяти минут поговорить, как пришел дирижер Зеленый и сел за рояль.

Шаляпин встал около рояля, прислонился к стене и запел речитатив Сусанина. Я заметила, что Шаляпин сильно побледнел. Видимо, он очень волновался. Мы сидели на балконе, против открытой двери, а в противоположной стороне большой комнаты пел белокурый, долговязый мальчик — Шаляпину было тогда только двадцать три года. Никогда не забуду я впечатления, произведенного на всех нас его пением. Когда он запел «Чуют правду», я разревелась и страшно сконфузилась, так как мне шел тогда шестнадцатый год и я старалась казаться взрослой. Не успел еще Шаляпин кончить арию, как Зеленый встает и крепко жмет ему руку. Мамонтов подходит к ним, обнимает и целует певца. Старик Сусанин исчезает, и остается веселый, громко смеющийся, долговязый, в длиннополом зеленом сюртуке с плоеной манишкой сорочки наш будущий общий друг, Федор Иванович, или Федя, как он охотно позволял себя называть. Он и сам звал нас всех по именам, делая исключение только для моей матери, Клавдии Спиридоновны, сестру же ее, певицу Мамонтовского театра, сразу начал звать Таней.

На открытии сезона шла «Жизнь за царя». Сусанина пел Шаляпин, Антониду — Нума-Соколова, Ваню — Любатович, Собинина — Секар-Рожанский.

Успех был грандиозный.

Через несколько дней после первого визита Шаляпина к нам, 21 мая, праздновали мои именины. Федор Иванович, приглашенный к обеду, явился с очень изящной бонбоньеркой — как сейчас помню, это была светло-голубая плюшевая коробка с вышитыми на крышке прелестными розовыми гвоздиками.

Я была страшно горда — это была первая бонбоньерка в моей жизни, да еще от Шаляпина!

Федор Иванович становится частым гостем у нас в доме, душой всех наших веселых собраний.

В Петров день он явился со своей невестой — итальянской балериной. Ее посадили около меня, так как я свободно говорила по-французски, а она еще не владела русским языком. С тех пор началась наша дружба. Роман Федора Ивановича и Иолы Торнаги, начавшийся на берегу Волги, завершился через два года их бракосочетанием, состоявшимся у нас в деревне, в сельской церкви села Гагина, Владимирской губернии, Александровского уезда.

Все это лето мы провели в обществе Шаляпина. Будущая жена его уехала в Италию, чтобы повидаться с матерью и приготовиться к свадьбе. Шаляпин же одновременно с Сергеем Васильевичем Рахманиновым с весны приезжает в Путятино, имение моей тетки Т. С. Любатович, — наше семейное гнездо.

В лето 1898 года в Путятине было много гостей. Приехали сестры Страховы — пианистка Анна Ивановна, товарка моей тетки по консерватории, и Варвара Ивановна (будущая Марфа в «Хованщине»), недавно окончившая Петербургскую консерваторию. Обе сестры хорошо, почти с детских дней знали Рахманинова. Среди постоянных гостей были драматическое сопрано Н. Т. Рубинская, художник К. А. Коровин.

Особенно людно и весело сделалось у нас после приезда из Италии Торнаги. Через неделю после ее приезда сыграли свадьбу. Свидетелями были С. И. Мамонтов, брат его Николай Иванович и инженер К. Д. Арцыбушев, шаферами — Рахманинов, Коровин, тенор Сабанин и критик С. Н. Кругликов. Рахманинов держал венец над женихом и хотя сам был тоже немалого роста, однако не выдержал до конца и надел корону Шаляпину на голову.

Вечером состоялся пир, все были веселы, беззаботны, пили, по традиции, шампанское и затеяли концерт. Сергей Васильевич играл танцы из балета Чайковского «Щелкунчик», Коровин пел арию Зибеля из «Фауста», карикатурно копируя исполнительниц этой партии. Мамонтов забавлял шуточными рассказами. Затем пели хором, ходили ночью по освещенным луной аллеям нашего сада и разошлись почти на рассвете.

В это лето Шаляпин серьезно занимался с С. В. Рахманиновым теорией и гармонией, которые до тех пор ему не приходилось изучать. Ученик необычайно сметливый, он схватывал все на лету, однако терпением и усидчивостью не отличался. Строгий к себе и другим, Рахманинов не раз ссорился с ним за неаккуратное посещение занятий и неприготовленные задания. Федор Иванович отшучивался, отсмеивался, и эти маленькие раздоры у них никогда не доходили до серьезного конфликта. Все же Сергей Васильевич нашел способ заставить Шаляпина серьезно взяться за занятия. Он стал очень ядовито подтрунивать над его ленью и отсутствием системы в работе, Шаляпин же был очень самолюбив и болезненно чувствителен к насмешке. Это его и заставило заниматься усерднее.

Но и учитель и ученик были одинаково молоды и жизнерадостны, оба любили природу, знали деревню и находили всегда для себя тысячи приятных занятий и развлечений. Они ходили удить рыбу на большой пруд, версты за полторы от усадьбы, отправлялись вместе со всеми нами за грибами (грибов в нашем милом Путятине было множество), ездили верхом, предпринимали поездки в окрестные дремучие леса.

В верстах двенадцати-пятнадцати от Путятина было лесное имение графов Зубовых, и в их заповедных рощах водились медведи. Один знакомый подарил нам медвежонка. Маленький Мишка был препотешный, совершенно ручной и очень хитрый. С ним происходили часто необычайные случаи: то он опрокинет целую миску с вареньем, которое только что сварила моя мама, то напьется пьяным, подлизав с нескольких подносов кахетинское вино, которое мы разливали в бутылки, то, наконец, съест в кухне сырьем все приготовленные к столу котлеты. Эта проделка не прошла ему даром: попробовав мяса, он начал гоняться за курами с цыплятами. Пришлось посадить Мишку на цепь, а через месяц отправить в Москву, в Зоологический сад. Но пока он был с нами, он всех тешил, был очень ласков и любил спать на коленях у мамы.

Федор Иванович очень любил животных и много возился с Мишкой. У моей тетки тогда была еще маленькая собачка, которую она купила в Париже и очень любила. Собачка эта привязалась к Федору Ивановичу и часто бегала с ним гулять. Но вот один раз Федор Иванович пошел с Лилишкой (так звали собачку) и Мишкой, а вернулся только с медвежонком, Лили пропала. Шаляпин был мрачен, зол и молчалив. Только через несколько дней он мне рассказал, как погиб этот бедный песик. Федор Иванович хотел удить с лодки и нес с собой весла, а Лилишка вертелась около него; когда он садился в лодку, то случайно задел песика веслом. «Что это за собака — пискнула только,

перевернулась на спину и кончилась! Комар, а не пес», — говорил Федор Иванович чуть не плача. Тетке мы ничего о кончине Лилишки не рассказали.

В дождливые вечера мы играли в преферанс: Рахманинов, Шаляпин, А. И. Страхова и я. Иногда играли «старшие», то есть моя мама и тетя Таня. Однако со мной и Анной Ивановной игралось веселее и дольше. Меня обучили этой игре Шаляпин и мой будущий муж — артист Мамонтовской оперы А. В. Секар-Рожанский.

После свадьбы Шаляпина с Торнаги жизнь в Путятине несколько изменилась. Шаляпин уже не жил, как раньше, в егерском домике вместе с Рахманиновым, а занял с женой отдельное помещение.

Сергей Васильевич засел за сочинение Второго концерта.

Вечера становились длиннее, дни короче. Приближался отъезд из деревни и возвращение к работе в Москве. Всего, что разучил Шаляпин с Рахманиновым, я уже не помню, но знаю, что среди других вещей был «Борис Годунов». В доме было два инструмента — рояль и пианино. Работа кипела, и в конце августа в Путятине уже происходили спевки, приезжал Секар-Рожанский, который пел партию Самозванца.

В это лето закрепилась дружба всей нашей семьи с Федором Ивановичем и его семьей и дружба Шаляпина с Рахманиновым, которой они оба остались верны до конца жизни.

С переходом Шаляпина в Большой театр наши личные дружеские отношения не прекращаются.

В 1900 году мы встретились с Федором Ивановичем в Париже. Я только что вышла замуж за А. В. Секар-Рожанского. Муж мой приехал во Францию не только отдохнуть, но главным образом для занятий пением с известным тогда профессором Бертрами.

Федор Иванович остановился в том же пансионате, что и мы. Пробыв в Париже недели две, он горячо стал звать нас в Италию, где на берегу Средиземного моря, в Варадзе, его ждали жена и сын. Мы собрались ехать в другую сторону, на берег океана, но, пробыв там недолго, решили все-таки поехать к Шаляпиным. Сказано — сделано. И вот мы на берегу синего бархатного моря.

Шаляпины занимали большую благоустроенную виллу на самом берегу моря. Окна нашей комнаты выходили на море. Когда мы шли купаться, то надевали купальные костюмы еще дома, пробегали через маленький садик и были у цели. Купание там было волшебное. Шаляпин очень хорошо плавал, я тоже, мы часто уплывали далеко в море, за что нам доставалось от наших половин, не рисковавших отплыть от берега.

По вечерам мы ходили гулять по дороге, ведущей вдоль залива, Федор Иванович перед этим сам укладывал спать своего любимца — старшего сына Игрушу, который тоже души не чаял в отце и не мог заснуть, если не держал его за мизинец. При этом Федор Иванович пел ему какие-то песенки собственного сочинения. Днем мы работали. Он учил текст своей партии в «Мефистофеле» Бойто на итальянском языке, и я ему немного в этом помогала, так как недавно вернулась из Лозанны, где занималась языками.

Однажды вечером мы пошли гулять по обычному нашему маршруту. Мы шли впереди. Федор Иванович был как-то задумчив. Он, кажется, получил из России письмо и затосковал...

Федор Иванович начал жаловаться на пустоту жизни, на малые достижения.

— Это ты говоришь о малых достижениях? В двадцать семь лет достигнув такой славы! — воскликнула я.

— Да, но кому это нужно? То есть, я хотел сказать, кому это может принести пользу! Я мечтал о профессии народного учителя, и кто знает, может быть, я еще брошу все это и примусь за благородное и полезное дело.

Я долго спорила с ним, что именно теперь он «на своем месте» и только в области искусства должен стремиться к совершенству. Шаляпин не дал, однако, себя убедить и высказал немало горьких истин о положении служителей искусства и всевозможных палках, попадающих в колеса их колесниц.

Дня через два после этого грустного разговора мы поехали в Ниццу и Монако; заезжали, разумеется, и в Монте-Карло, где играли в пульку. Я проиграла франков пятьсот и успокоилась. Шаляпин же проиграл около трех тысяч и был очень зол. Выбранная общим кассиром, я держала у себя деньги всех троих мужчин: мужа, Федора Ивановича и приятеля моего мужа К. А. Эрманса. Муж и Эрманс не просили у меня «добавок». Шаляпин же пришел «требовать» дополнительной выдачи денег; я отказала, он пригрозил, что при всех станет передо мной на колени, тогда я уступила и дала ему еще тысячу франков.

Он поставил на номер одиннадцать — выиграл раз, другой, третий и не угомонился. Число одиннадцать вышло подряд семь раз, Шаляпин выиграл порядочную сумму, поил нас всех шампанским и смеялся надо мной.

Безмятежно прожив на берегу Средиземного моря до конца августа 1900 года, мы возвратились все вместе в Москву — муж мой в Частную оперу, Шаляпин — на подмостки Большого театра. Мы продолжали время от времени видаться, но уже не было той общей жизни артистической семьи, как это было у Мамонтова. Савва Иванович в это время уже был заключен в тюрьму, в Солодовниковском театре работало Товарищество; а Федор Иванович все больше времени отдавал Петербургу. Там он сам ставит и «Бориса» и «Псковитянку», я же с мужем начала свои скитания по оперным сценам Киева, Одессы, Харькова...

С. Ф. СТРЕЛКОВ

ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

В течение многих лет мне не раз задавали вопрос: не посчастливилось ли мне за годы моих странствий по белому свету послушать, а быть может, даже и встретить лично Федора Ивановича Шаляпина. Да, посчастливилось. И вот подробностями этих счастливых и важных для меня встреч мне хочется поделиться с читателями.

В 1924 году, проходя по улицам Сан-Франциско, я увидел расклеенные по городу афиши, на которых громадными буквами было написано: «Шаляпин». В то время я еще мало разбирался и в музыке и в певцах, но это магическое имя немедленно заставило меня направиться в кассу за билетом. И вот наконец мой первый шаляпинский концерт! Усевшись где-то на удивительно большом расстоянии от небольшой эстрады, я разглядел длинный рояль, перед которым вскоре под гром аплодисментов выросла высокая фигура с небольшой тетрадкой в руке. Когда наконец аплодисменты стихли, Шаляпин, просмотрев несколько листов тетрадки, спокойно (но так веско, что даже на моем отдаленном месте все было хорошо слышно) объявил первый номер своей программы. Зашуршали листы книжечек, стихли покашливания, шептанье, в полнейшей тишине переполненного зала полились звуки обаятельного голоса: «Отчего я люблю тебя, светлая ночь...», и Шаляпин раз и навсегда приобрел еще одного поклонника своего таланта.

Через несколько лет в том же самом Сан-Франциско вновь появились на улицах афиши Шаляпина. На этот раз он возглавлял труппу, приехавшую из Европы на гастроли с «Севильским цирюльником». К этому времени я уже начал немножко петь (правда, еще совсем по-любительски) и даже выступал в хоре «Паяцев» и «Сельской чести». Мои товарищи по работе уверяли меня,

что у меня хороший бас, что мне надо бы воспользоваться приездом Шаляпина, и уговаривали во что бы то ни стало пойти к нему за советом.

Дня за два до спектакля «Севильского цирюльника» в русский собор пришли три певца из его труппы, и мы квартетом пропели всю службу. Эти хористы и настояли на том, чтобы я пришел познакомиться с Федором Ивановичем. Они собирались ему подробно рассказать о моей работе грузчиком на американских пароходах, моем голосе и моих планах на будущее. Настала наконец желанная минута. Во время первого акта оперы меня провели за кулисы. По большой комнате, непрерывно куря, нервно шагал Шаляпин. Его хождение от одной стены к другой напоминало мне льва, запертого в тесной клетке. Начинаю разглядывать Шаляпина. Он уже в гриме. Высоченный человек, с длинным, вроде как «утиным» носом; на одном глазу будто бельмо; реденькие волосенки смешно топорщатся на висках; длинные, жилистые руки вылезают из коротких рукавов... Меня представили, и как же тепло он меня встретил! Обхватил мою ладонь своей пятерней, мягким, приятным, не особенно низким басом сказал: «Так вот вы какой — русский грузчик, бас, про которого мне говорили! Ну, познакомимся, молодой человек!» Перед этой встречей я ужасно волновался, придумывал всевозможные варианты того, что и как можно было бы сказать моему кумиру. Я и басом откашливался и предельно «густым» голосом произносил специально сочиненный текст. Но сейчас, при виде Шаляпина, все это вылетело из головы, и далеко не басом, а каким-то «петушиным», срывающимся тенором я ему что-то начал бормотать о радости встретиться с таким великим русским певцом!.. Но, несмотря на мое полное смущение, Федор Иванович сразу же перешел к практическим советам относительно моего голоса. Присутствующие в комнате спросили, не надо ли мне поехать в Италию.

— А у вас есть капитал? — обратился ко мне Шаляпин.

— Какой там капитал... гружу вот пароходы, на еду да комнату кое-как хватает.

— Значит, вам незачем туда ехать. Работать и в то же время учиться вам не удастся. Продолжайте так, как вы делали до сих пор, и если у вас кроме голоса есть еще и талант, то в конце концов добьетесь результатов.

Я расхрабрился оттого, что Шаляпин разговаривал со мной так просто, и стал все более и более подробно расспрашивать его о технике пения и различных школах. Так как некоторые из присутствующих знали о моем интересе к изучению анатомии голосового аппарата и всевозможных систем и школ, они спросили Шаляпина, возможно ли в самом деле «сделать» певческий голос. (Я доказывал, что можно, но мои друзья считали, что это утверждение — результат моей полной неопытности.)

— Возможно, что и есть какой-нибудь такой метод, — ответил Шаляпин. — Раз голосовой аппарат состоит из мускулов, хрящей, нервов, то есть из того же, из чего состоят руки, ноги, шея и т. д., — то почему же нельзя? А вот певца состряпать — это невозможно, если таланта нет...

Сколько раз я убеждался в правоте этих слов. У одних были хорошие голоса от природы, другие действительно развили их из ничего, а все-таки артистов среди них было немного.

На мой вопрос, как ученику с небольшим еще опытом не ошибиться в выборе учителя и оградить себя от возможной потери голоса (а это случалось даже у известных учителей), Шаляпин сказал:

— Своим ушам больше верьте, молодой человек. Надо себя очень внимательно слушать. Что бы учитель ни говорил, если вы при пении вокализов или уже арий чувствуете, что в горле все свободно и удобно и ваше ухо подсказывает вам, что голос звучит хорошо, то, ежели есть у ученика талант, все будет в порядке. А ежели таланта нет — так и вообще нечего время тратить, чего бы учитель ни обещал.

И еще один совет дал мне Шаляпин в тот вечер: «Чем лучше голос — тем больше надо работать».

Я похвалился, что купил его пластинку «Солнце всходит и заходит». Он улыбнулся и спросил:

— А вы знаете, сколько вариантов у меня было хотя бы для слов «Солнце всходит и заходит»? Уйма целая! А если поработаешь хорошенько, то поймешь, что даже и одно-то слово: «всходит», «заходит», «ворон», «цепи» и т. д. и т. д. — можно спеть с разными оттенками, менять интонации слогов одного и того же слова много раз.

Услышав это, я, право, перетрусил, подумал — да так и целой жизни не хватит, одной песни не отделаешь! В дальнейшем разговоре Шаляпин пояснил мне еще одну ошибку, которую допускает большинство начинающих певцов.

— Вот вы похвалились, — сказал он, — что часто слушаете мои пластинки. Это хорошо, но надо быть осторожным, чтобы не впасть в почти всегдашнюю ошибку начинающего — имитацию. Вот я, например, только после многих лет работы над голосом и всеми другими нужными артисту средствами добился, скажем, именно такого звучания фразы «Прощай, мой сын, умираю...» — ну и вы начнете стараться так же спеть, дескать, не зря же хвалят. А это уж будет не учеба, а простое подражание, без всякой вашей осмысленности, вашего понимания. Лучше слушайте сначала плохеньких басов. Вы слышите, пластинка играет, трубит какой-то бас во все горло: «Прощай, мой сын, умираю», — вы и думаете: «Вот дрянь-то какая, зачем дальше слушать?» А надо не только прослушать все до конца, а понять: почему вы подумали, что такое пение дрянь, какие его ошибки вы не допустили бы в своем исполнении? Нашли все недочеты в данной пластинке, ставьте другую, лучшего певца. Поищите там, не найдете ли чего неудачного. И вот так одну пластинку за другой. Пройдет время, и вы сами увидите, какую громадную пользу принесет вам такая учеба. Ну, а потом опять послушайте Шаляпина и сделайте это тоже очень внимательно, дескать, не найду ли я и у него такого, что окажется не совсем удачным.

В это время Шаляпина предупредили, что через несколько минут его выход. Он пожал мне на прощание руку, пожелал успеха в моей работе и направился на сцену, а я пошел в зал слушать Шаляпина.

Прошло девять лет. Я профессиональный певец. «С песней вокруг света» — так называлось мое турне, во время которого я однажды оказался в городе Коломбо, на Цейлоне. Рано утром 6 января 1936 года меня разбудили сильные удары в дверь моего номера в гостинице. Стучал малюсенький человек, который, захлебываясь словами, кое-как объяснил мне, что он репортер местной английской газеты, что он только что узнал, что Федор Иванович Шаляпин сошел с парохода, который везет его на гастроли в Японию, и отправился гулять по городу, и что не буду ли я добр немедленно пойти с ним разыскать Шаляпина и перевести ему его вопросы для интервью. Конечно, меня не нужно было особенно просить. Наскоро одевшись и захватив фотоаппарат, я выскочил на улицу, и мы с репортером наугад зашагали по направлению к набережной. Не прошло и пяти минут, как я увидел высокую фигуру Шаляпина, медленно шагавшего по раскаленной мостовой и внимательно разглядывавшего пестрые толпы народа этого южного города. Так как я был совершенно уверен, что за это время Федор Иванович забыл меня, то, подойдя к нему, довольно неуверенно произнес:

— Простите, пожалуйста... Федор Иванович! Вы, конечно, меня не помните, но вот этот господин — репортер английской газеты, и он только что сообщил мне, что вы в городе, и в благодарность ему за данную мне возможность еще раз встретиться с вами я согласился быть его переводчиком, если вы не откажетесь дать интервью для газеты.

Я был очень удивлен, когда Шаляпин сразу же заявил, что я ошибаюсь, он очень хорошо меня помнит, что «я тот русский грузчик, бас, которому он когда-то давал советы в городе Сан-Франциско!..»

Как-то незаметно мы дошли до набережной. Федор Иванович предложил нам проводить его на моторной лодке до парохода. Наше морское «путешествие» по морю было довольно продолжительным, и у нас оказалось время для разговора. Шаляпин хотел знать, каких успехов я добился в развитии голоса, где и что именно я пел, что представляет собой эта поездка «С песней вокруг света», как принимали мои выступления с русскими песнями в тех странах, где люди совершенно незнакомы с русской музыкой, да и вообще, как я мог добраться до Цейлона, не имея ни агента, ни контрактов и т. д. Он часто удивленно разводил руками и недоуменно говорил: «Нет, это только русский может такую штуку придумать». За разговорами мы незаметно доплыли до парохода, Федор Иванович любезно пригласил нас подняться на палубу, так как еще оставалось время до отхода и мы могли продолжать нашу беседу.

С этого дня прошло много лет, но все же еще и теперь я ясно вижу горящие глаза Шаляпина, оживленное лицо, жесты его сильных рук, слышу его голос, звучащий убедительно и веско. Помнится, я задал ему вопрос об общеизвестном изречении, что певцу надо «голос, голос и голос».

— Да, — согласился Шаляпин, — голос певцу, конечно, необходим, но часто в погоне за «звучком» певцы забывают слово! А ведь гениальная музыка «Бориса Годунова» была сочинена Мусоргским потому, что на него произвела такое впечатление драма, написанная Пушкиным! Ну какой толк в пении замершего на верхнем «си бемоль», увлекшегося своими чисто голосовыми эффектами тенора, когда непонятно, что же, собственно, этот певец пытается рассказать своей публике, зачем ему нужно это «си бемоль». Вот в «Борисе» (я пожаловался Шаляпину, что мне еще трудно его петь) мне нужно знание истории того периода. А главное, я должен понять Пушкина и только тогда, не раньше, приступать к изучению музыкального произведения Мусоргского.

Во время нашей беседы репортер, о котором мы позабыли, несколько раз пытался задать свои вопросы. Его интересовало, как долго продлится гастроль Федора Ивановича на Дальнем Востоке, кто его импресарио, сколько он получает за каждый концерт, что собирается делать по окончании этой поездки, правда ли, что у него есть несколько домов в Европе, и т. д. и т. д. После особенно назойливых вопросов о его планах на будущее Шаляпин вдруг резко переменился: похоже было, что он стал представлять кого-то из своих оперных героев. Он развалился в кресле, вроде какого-нибудь шаха, начал глядеть на нас какими-то жгучими глазами из-под нависших бровей, и мне пришлось переводить репортеру как будто бы серьезную мечту Федора Ивановича купить скалу на морском берегу Албании (я и не знал, что Шаляпин был когда-нибудь в этой стране). На ней он построит замок, с высоких башен которого будет смотреть вниз, на разбивающиеся об утесы валы, да свободный полет парящего орла. Все это он так красиво рассказывал, с такими оттенками голоса и жестами, что я увлекся и вполголоса, торопливо (боясь нарушить шаляпинский рассказ) переводил все это репортеру. Мне становилось понятно, почему Федор Иванович мог так бесподобно петь и играть на сцене, когда, по-видимому, абсолютнейшую фантазию данного момента он мог так красочно, а главное, правдиво и с величайшим мастерством передать нам! Мне чудился замок, шум волн, широкие распростертые крылья орла, зоркий взор «властелина-Шаляпина», который сидит один под облаками на гранитной скале, как бы врезавшись в холодный камень своими сильными пальцами... Как теперь понятны, даже годы спустя, краски голосового тембра в «Узнике» Рубинштейна, когда он поет: «Мы вольные птицы, пора, брат, пора», или еще сильнее: «... гуляет лишь ветер да я!..»

Репортер настоял на том, чтобы я перевел его вопрос: «Что Шаляпин думает относительно «вторых» Шаляпиных?»

Как известно, таких «вторых Шаляпиных» можно было найти везде. К сожалению, в газетах называли так и меня. На этот вопрос Шаляпин ответил мне совершенно серьезно: «Молодой человек, лучше быть вам первым Стрелковым, чем вторым Шаляпиным». Как он был прав! Если б только

все мы, так называемые «вторые Шаляпины», постарались бы быть первыми, какая бы ни была наша фамилия! В своих путешествиях по всему миру я еще не услышал настоящего второго Шаляпина, да и не услышу! На вопрос репортера, собирается ли Федор Иванович вернуться на родину, точного ответа не последовало. Но я заметил, что, как только начинался разговор о родине, русской музыке и вообще об искусстве, даже о русском слушателе, такая тоска появлялась в его глазах и особенно в голосе, что даже и не нужно было слушать его сравнений с чужбиной, чтобы узнать, куда устремлен его внутренний взгляд. С таким увлечением он снова и снова начинал говорить о Волге, о русских концертах, русской публике — казалось, была бы возможность, и Шаляпин снова запел бы на родной земле!..

В конце нашего разговора я попросил разрешения Федора Ивановича сфотографировать его, и мы вышли на палубу. Репортер оживился и все пытался пристроиться к Шаляпину, на что Федор Иванович спокойно заявил: «Нет уж, переведите ему, пожалуйста» — при этом его энергичный жест был так многозначителен, что и без моего перевода репортер понял, в чем дело, и больше уже не мешал. На прощание Федор Иванович условился со мной, что если ко времени его возвращения в Париж я тоже буду там, то мы снова встретимся, причем он обещал более подробно поговорить о пении. Сказал, что у него была даже мысль открыть что-то вроде школы для профессиональных певцов, где он смог бы говорить о своем опыте.

Но когда мне удалось наконец доехать до Парижа, Шаляпин был на юге Франции. Спеша закончить свое кругосветное путешествие, я вернулся в Голливуд, намереваясь при первой же возможности вернуться в Европу с одной целью — еще раз увидеться с Федором Ивановичем. Прошло менее двух лет, и газеты оповестили мир, что Шаляпин умер...

Помню, в Афинах, в какой-то «клетушке» в подвале, мимо которой я проходил, и, услышав русскую речь, зашел спросить, как добраться до нужного места, мне навстречу поднялся старик с длинной седой бородой. Прежде чем объяснить, как выйти на правильную дорогу, он заинтересовался, кто я такой, почему в русском костюме. Узнав, что я русский певец-бас, он завел разговор о русских певцах. Поговорили и о моих встречах с Шаляпиным. Старик сказал:

— Да, много у нас на Руси-то было хороших, даже прекрасных басов. И «вторых Шаляпиных» было немало. А вот был — при этом он встал со своего разбитого стула, расправил бороду и торжественно произнес — только один, божией милостью, Федор Иванович Шаляпин!..

Прошло много лет со дня моего последнего разговора с Федором Ивановичем, но я всегда буду носить в сердце большую благодарность ему за его совет и большое русское спасибо за то, что он так высоко поднял мировое мнение о русской музыке, о русском певце.

КОММЕНТАРИЙ

КОММЕНТАРИЙ

ИРИНА ШАЛЯПИНА
ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТЦЕ

Впервые опубликованы в двухтомнике «Федор Иванович Шаляпин», т. 1 (М., «Искусство», 1957).

1 Дом, принадлежавший Ф. И. Шаляпину, сохранился до настоящего времени. 9 августа 1957 г. в специально сделанной нише в фасадной стене дома установлен бюст Ф. И. Шаляпина работы скульптора А. Е. Елецкого. Под скульптурой — мемориальная доска с надписью: «В этом доме с 1910 года по 1922 год жил и работал великий русский артист Ф. И. Шаляпин».

2 По свидетельству многих лиц, близких С. В. Рахманинову, композитор писал партию Барона в опере «Скупой рыцарь», как и партию Малатесты во «Франческе да Римини» с расчетом на исполнение Шаляпина. По данным тех же лиц, уклонение Шаляпина от участия в постановке этих опер Рахманинова на сцене Большого театра вызвало охлаждение в их отношениях (в 1906 г. эти оперы под управлением Рахманинова были поставлены в Большом театре без участия Шаляпина). Однако Шаляпин все же явился первым исполнителем фрагментов из «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини» в Петербурге в концерте под управлением А. И. Зилоти в зале Дворянского собрания 3 февраля 1907 г. В письме к М. С. Керзиной Рахманинов писал: «За неделю до Вашего концерта (имеется в виду московский концерт «Кружка любителей русской музыки», целиком посвященный произведениям С. В. Рахманинова. — *Ред.*) в Петербурге провалились 2-я картина «Скупого» и «Франчески». Виновники торжества (кроме меня, конечно) еще Зилоти и Шаляпин». «Какие имена!» — восклицал композитор, вспоминая слова Графини из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (*С. В. Рахманинов*, Письма, М., Музгиз, 1955, стр. 321).

Ранее Ф. И. Шаляпин спел партию Барона на одной из «сред» у Н. А. Римского-Корсакова, о чем вспоминает его ученик, известный ученый-музыковед А. В. Оссовский: «Мысль исполнить оперу Рахманинова на одной из «сред» подал Римскому-Корсакову Шаляпин, причем предложил взять лично на себя партию Барона. В те дни в московском Большом театре подготовлялась первая постановка «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини». Интерес музыкантов к этим еще неизвестным операм, естественно, был велик, и мысль Шаляпина пришлась весьма кстати. Кроме Шаляпина исполнителями были: А. П. Сандуленко (Альбер), С. М. Блуменфельд (Герцог), А. В. Оссовский (Жид), Г. Ф. Стравинский (Слуга); аккомпанировал Ф. М. Блуменфельд. Ввиду ответственности задачи была сделана репетиция. На вечере, кроме обычных посетителей «сред», присутствовали В. В. Стасов[...] В. В. Бессель [...] А. К. Глазунов, семья Стравинских и другие [...] Ф. И. Шаляпин, поддержанный превосходным «оркестром» — Ф. М. Блуменфельдом, пел с большим увлечением; сцену в подвале с сундуками, наполненными золотом, провел с потрясающей силой, поразительно образно, несмотря на отсутствие сцены и грима. В завязавшемся тотчас по окончании музыки оживленном обмене впечатлениями Шаляпин высказался в том смысле, что в «Скупом рыцаре» нет столь органической неразрывной связи между словом и вокальной мелодией, какая существует в «Каменном госте» и «Моцарте и Сальери». Симфонически развитый оркестр у Рахманинова великолепно выражает общий смысл, обобщенное настроение каждой сценической ситуации. Однако в вокальной линии нет той «лепки слова в звуке», которая так удивитель-

на у Даргомыжского, Мусоргского. От этого задача певца в опере Рахманинова очень трудна» (*А. Оссовский*, Воспоминания. Исследования, Л., «Музыка», 1968, стр. 103—104). Об этом же эпизоде вспоминает и сын Н. А. Римского-Корсакова (см. в наст. томе).

3 Вдохновленный революционными событиями, Шаляпин спел в концерте Преображенского полка, состоявшемся в Мариинском театре 19 марта 1917 г., «Песнь революции», слова которой сочинил сам, а мотив частично заимствовал из военной песни гарибальдийцев (гармонизация и инструментовка принадлежали А. Коутсу). Текст песни приводится в воспоминаниях В. В. Яковлева (см. наст. том).

4 Ф. И. Шаляпин поставил в Большом театре оперу «Дон Карлос» Дж. Верди в первой редакции. Дирижером спектакля был Э. А. Купер.

5 Сохранилась, видимо, предварительная программа этого концерта, набросанная рукой Ф. И. Шаляпина. Судя по этому наброску, в концерте предполагалось участие постоянного аккомпаниатора артиста Ф. Ф. Кенемана (который должен был играть и соло: Этюд А. Н. Скрябина, свою Прелюдию и др.) и вокального квартета в составе М. М. Чупрынникова, Н. М. Сафонова и братьев Кедровых, тоже часто выступавших с Шаляпиным. Он предполагал спеть с квартетом «Charité» («Милосердие») Ж.-Б. Фора и отрывки из былины об Илье Муромце. Затем в наброске указаны «Трепак» (из цикла «Песни и пляски смерти»), «Забытый» и «Семинарист» М. П. Мусоргского, «Вакхическая песнь» А. К. Глазунова, «Как король шел на войну» Ф. Ф. Кенемана, «Король Аладин» и «Ой, честь ли то молодцу» Ю. С. Сахновского.

6 Концерт в Орехово-Зуеве состоялся 6 августа 1918 г. на открытой сцене с участием А. А. Брандукова и Ф. Ф. Кенемана, аккомпанировавших Шаляпину и выступавших с сольными номерами. Ф. И. Шаляпин спел «Сомнение» М. И. Глинки, «Вакхическую песнь» А. К. Глазунова, «Как король шел на войну» Ф. Ф. Кенемана, «Старого капрала» А. С. Даргомыжского, «Двух гренадеров» Р. Шумана и «Песнь о блохе» М. П. Мусоргского. На афише указывалось, что весь сбор от концерта поступит в пользу бесплатной столовой для рабочих и детей.

Газета «Вечерняя Москва» от 2 февраля 1958 г. под заголовком «История одной находки» сообщала: «Недавно сотрудниками Центрального государственного архива кино-фото-фонодокументов СССР была обнаружена кинолента; это оригинал киносъемки Ф. И. Шаляпина, выступавшего в августе 1918 г. в Орехово-Зуеве. Теперь в архиве собраны почти все кадры этой интересной киноленты». Подписана заметка научным сотрудником архива кино-фото-фонодокументов В. Михайловым.

7 Пьесой «Зеленое кольцо» начала свои спектакли Вторая студия МХТ.

8 А. К. Тарасова рассказывала автору комментариев, что Ф. И. Шаляпин оказывал ей внимание и дружескую поддержку и во время гастролей Художественного театра в США.

9 «Нерон» — опера А. Г. Рубинштейна.

10 Первая серия советского кинофильма по сценарию А. Н. Толстого, режиссер В. М. Петров, выпуск студии «Мосфильм» (1937). В главных ролях были заняты актеры: Н. К. Симонов, М. И. Жаров, Н. К. Черкасов, А. К. Тарасова, М. М. Тарханов и другие.

11 Из неопубликованного письма Ф. И. Шаляпина к И. Ф. Шаляпиной от 6 декабря 1937 г. (ЦГАЛИ, ф. 912, новое поступление).

12 Письмо Л. Ф. Шаляпиной находится в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, архив Ф. И. Шаляпина.

13 См. в наст. томе воспоминания Г. Гуляницкой («Последний год»).

14 В ЛГТМ хранятся документы, указывающие на то, что «Скала», а вернее участок «Одаллары» в Гурзуфе был не подарен Шаляпину, а куплен им у О. М. Соловьевой.

ЛИДИЯ ШАЛЯПИНА
ТАКИМ Я ЕГО ПОМНЮ

Фрагмент из воспоминаний Лидии Федоровны Шаляпиной, дочери артиста от первого брака. Прислан ею из Нью-Йорка специально для данного издания. Публикуется впервые.

А. М. ДАВЫДОВ
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Фрагменты из воспоминаний солиста Мариинского театра, заслуженного артиста РСФСР А. М. Давыдова (рукопись — частный архив). Впервые опубликованы в двухтомнике «Федор Иванович Шаляпин» (т. 2, М., «Искусство», 1958).

1 На афишах оперных спектаклей Тифлисского казенного театра в 1893—1894 гг. В. Н. Любимов значился как главный режиссер. Антрепризу держал В. Л. Форкатти.

2 Л. В. Собинов встретился с В. Н. Любимовым во время своих первых гастролей (совместно

с Ф. И. Шаляпиным) в Одесском городском театре в июне 1899 г. Затем Л. В. Собинов принял участие в антрепризе В. Н. Любимова в Петербурге (Театр Консерватории) в 1901 г.

3 Вероятно, речь идет о письме А. М. Горького, поводом для которого явился выход книги Ф. И. Шаляпина «Маска и душа» (Париж, изд. «Современные записки», 1932).

4 В конце 20-х гг. А. К. Глазунов выехал за границу для лечения; там и застала его смерть. В октябре 1972 г. прах выдающегося русского композитора был перевезен на родину в сопровождении делегации французских деятелей искусства.

Ю. М. ЮРЬЕВ
Ф. И. ШАЛЯПИН

Глава из книги народного артиста СССР Ю. М. Юрьева «Записки» (Л.—М.,«Искусство», 1963).

1 В «Страницах из моей жизни», как и в книге «Маска и душа», Шаляпин утверждает, что первыми спектаклями, которые он увидел, были «Русская свадьба» П. П. Сухонина и «Медея» В. П. Буренина и А. С. Суворина.

2 А. В. Амфитеатров и В. М. Дорошевич писали о Шаляпине несколькими годами позже, когда он уже перешел на императорскую сцену.

П. Н. МАМОНТОВ
ШАЛЯПИН И МАМОНТОВ

Фрагменты из воспоминаний племянника С. И. Мамонтова П. Н. Мамонтова (рукопись, ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4). Впервые опубликованы в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин», т. 2.

1 Ко времени поступления Шаляпина в Оперу Мамонтова (летом 1896 г.) репертуар артиста был значительно шире, чем утверждает автор воспоминаний (см. хронограф жизни и творчества Ф. И. Шаляпина в т. 3 наст. изд.).

2 Рецензент газеты «Волгарь» писал в номере от 20 мая 1896 г.: «...прямо не верилось, смотря на Мефистофеля, что это тот самый Шаляпин, который пел Сусанина. Куда девалась прекрасная, обдуманная фразировка, умение показать голос, блеснуть его лучшими сторонами? Ничего этого не было, и по сцене ходил по временам развязный молодой человек, певший что-то про себя. Меня уверяли, что он бережет голос для серенады четвертого акта, но и это оказалось неверно. Серенада была пропета так же холодно и еле слышно, как и все остальное».

3 Судя по письму В. Д. Поленова к Ф. И. Шаляпину от 16 (28) января 1898 г. (см. т. 1 наст. изд., стр. 556), эскизы костюма Мефистофеля («Фауст») он делал Шаляпину в сезон 1897/98 г.

4 Речь идет о первой постановке «Русалки» А. С. Даргомыжского на сцене Русской частной оперы для ее открытия (9 января 1885 г.). Декорации к этому спектаклю писали И. И. Левитан, А. С. Янов, В. В. Васильев; по словам В. С. Мамонтова, в создании их принимали участие также К. А. Коровин и Н. П. Чехов. В. М. Васнецову принадлежат эскизы «Подводного царства», по которым писал декорации И. И. Левитан. Называется же эта постановка «васнецовской» потому, что именно декорации к этому акту положили начало новому принципу оформления оперных спектаклей.

5 Эта цитата взята из рецензии газеты «Нижегородский листок» от 23 июня 1896 г.

6 Первое выступление Шаляпина во вновь открывшемся сезоне Русской частной оперы в Москве состоялось не 12, а 22 сентября 1896 г. в партии Ивана Сусанина (а не в партии Мефистофеля, как сообщает П. Н. Мамонтов). О спектакле «Жизнь за царя» и исполнении Шаляпиным партии Сусанина автор пишет ниже.

7 Хотя в «Страницах из моей жизни» Шаляпин сожалеет, что во время работы над ролью Грозного у него еще не было такого учителя, как В. О. Ключевский, в одном из интервью 1898 г. он подтверждает свои встречи с историком в дни, когда готовилась к постановке «Псковитянка» (см. *А. Гозенпуд*, Русский оперный театр и Шаляпин, Л., «Музыка», 1974, стр. 141).

8 Сезон 1897/98 г. открылся 3 октября в театре «Новый Эрмитаж» спектаклем «Фауст» Ш. Гуно.

9 Здесь, как и далее, в описании спектакля «Фауст», П. Н. Мамонтов неточен. Опера «Садко» была поставлена в декабре 1897 г., а гастроли Жюля Девойода в Русской частной опере проходили в начале февраля 1899 г.

10 Певец и режиссер Большого и Мариинского театров В. П. Шкафер пишет: «Девойод был крупным актером чисто французского жанра, с пафосом и аффектацией. В моментах сильно драматических, в любимой им роли Риголетто он играл сцену несчастного шута в третьем акте так ярко и выразительно, что потрясал зрительный зал. Успех его тут настолько был велик, что он повторял всю сцену во второй раз [...] Но вспоминается весьма интересный спектакль, в котором французский знаменитый артист значительно потускнел и поблек, не выдержав сравнения с Ф. И. Шаляпиным.

Давалась опера «Фауст». Ж. Девойод пел Валентина, Шаляпин — Мефистофеля. Театр битком набитый, стоят в проходах, в ложах давка, настроение приподнято, взвинчены нервы и у актеров. Своего рода благородный турнир — кто кого. В театре говорок: «Савва Мамонтов любитель преподнести публике сюрприз, поди Федор-то шибко волнуется, посмотреть любопытно, кто одержит победу». В тот памятный спектакль Ф. И. Шаляпин превзошел себя, был на редкость в голосе, в ударе, некоторые номера покрывались бурной овацией, успех ошеломляющий. Французский артист проводил свою роль, как всегда, горячо, уверенно, эффектно. Выделял свои выгодные моменты, даже не брезгая натуралистическими приемами — до того, что когда он, раненный на дуэли падает, то через расстегнутый колет виднелась залитая кровью рубашка [...]. Успех, конечно, имел и Девойод, но перевес оказался целиком у Шаляпина. Здесь наглядно были перед нашими глазами продемонстрированы две различные манеры «оперной игры». Французский певец был на эффектной позе, на темпераментной, но строго рассчитанной пластике французской школы. Пафос и аффектация, подчеркнутость мастерства ни на минуту не покидали артиста, он весь был нашпигован виртуозным актерским темпераментом [...]. Шаляпин давал как раз совершенно противоположное: характер, силу и выразительность, выдержку, скупость движений и поз. Мамонтов потом говорил: «Да, эта французская игра была хороша до тех пор, пока не пришел и не стал рядом талант «милостью божьей». Шаляпин ничего не делает на сцене, стоит спокойно, но посмотрите на его лицо, на его скупые движения: сколько в них выразительности, правды; а француз всю роль проплясал на ходулях, на шарнирах; старается, напряжение огромное, играет во всю мочь, а не трогает, не волнует, не убеждает» (*В. П. Шкафер*, Сорок лет на сцене русской оперы, Л., изд. Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, 1936, стр. 146—147).

11 Певица В. И. Страхова, работавшая вместе с Шаляпиным у Мамонтова, писала: «На генеральной репетиции сцены торга я имела возможность убедиться, насколько верным может быть глаз большого художника. Во время паузы художник Валентин Серов встал с кресла и подошел к Шаляпину — Варяжскому гостю. Шаляпин, с голыми по локоть руками, стоял, опершись на своего неразлучного спутника — огромную секиру. «Федя, — сказал Серов, — у тебя слишком изнеженные руки, они не вяжутся с монументальной позой и воинственной песнью. Я бы тебе сделал вот что», — и через несколько минут «варяг» вернулся с могучей мускулатурой, прекрасно гармонировавшей с его ролью» (*Варвара Страхова-Эрманс*, Пение. Издано в Париже в 1946 г. на французском языке, с посвящением: «Памяти моего дорогого друга Федора Ивановича Шаляпина»).

12 Письмо датировано 25 ноября 1898 г., то есть написано в день премьеры оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» на сцене Русской частной оперы с участием Шаляпина.

13 Это неточно. Судя по письмам К. С. Винтер и С. Н. Кругликова к С. И. Мамонтову, решение ставить «Бориса Годунова» было принято летом 1898 г. (см. прим. 73, т. 1 наст. изд. стр. 635).

14 Речь идет о статье Ю. Энгеля в газете «Русские ведомости» от 10 декабря 1898 г.

15 Очевидно, Н. А. Римский-Корсаков имеет в виду картину И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии».

16 П. Н. Мамонтов имеет в виду окончание московского сезона, после которого Шаляпин с труппой Русской частной оперы еще гастролировал в Петербурге. Пел Шаляпин на сцене Русской частной оперы до 21 сентября 1899 г.

К. А. КОРОВИН
ШАЛЯПИН. ВСТРЕЧИ И СОВМЕСТНАЯ ЖИЗНЬ

Фрагменты из воспоминаний художника, изданных в Париже в 1939 г. на русском языке. Впервые опубликованы в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин», т. 2. В настоящем издании несколько дополнены по книге: «Константин Коровин вспоминает...». М., «Изобразительное искусство», 1971. Воспоминания К. А. Коровина, одного из самых близких друзей Шаляпина, во многом способствовавшего развитию его таланта, были написаны художником в конце жизни и изданы в год его смерти. Этим можно объяснить, что наряду с очень яркими страницами в воспоминаниях Коровина встречается много неточностей.

Это затруднило публикацию в полном объеме раздела воспоминаний, посвященного деятельности Шаляпина в Русской частной опере. Так, например, не соответствуют действительности утверждения Коровина о том, что на сцене Мамонтовской оперы Шаляпин выступил в «Фаусте» одновременно с Мазини и Ван-Зандт, что он впервые посетил Италию по приглашению Мазини, что он пел в Москве партию Лепорелло в опере Моцарта «Дон

Жуан» с испанским баритоном Падилла. Шаляпин вообще никогда не пел моцартовского Лепорелло на русской сцене, тем более с Падилла, гастроли которого в России относятся к значительно более раннему периоду.

1 Рассказ художника о первой встрече С. И. Мамонтова с Ф. И. Шаляпиным вызывает серьезные сомнения. По свидетельству самого певца (см. «Страницы из моей жизни», т. 1 наст. изд., стр. 133) и ряда других лиц, близких Мамонтову, их знакомство произошло в 1896 г. на выставке в Нижнем Новгороде, куда Шаляпин был приглашен на летний сезон вновь организованной мамонтовской труппы. Слышал же С. И. Мамонтов Шаляпина еще в ноябре 1894 г., когда он пел в Панаевском театре, в Петербурге. Это было, как сообщает П. Н. Мамонтов, на спектакле «Демон», в котором Ф. И. Шаляпин пел партию Гудала.

2 К. А. Коровин ошибается. Сезон в Частной опере открылся «Снегурочкой» Н. А. Римского-Корсакова с Е. Я. Цветковой в заглавной партии и вторым актом балета Л. Делиба «Коппелия» с И. И. Торнаги. Премьера же «Псковитянки» с участием Шаляпина состоялась 12 декабря 1896 г.

3 Нет сомнения в том, что Коровин слышал «Бориса Годунова» с Шаляпиным еще на сцене Русской частной оперы, где артист впервые выступил в этой роли в 1898 г. Это несомненно, тем более, что декорации к «Борису Годунову» по эскизам И. Е. Бондаренко расписывали почти все художники, работавшие у С. И. Мамонтова. Упоминаемый же Коровиным эпизод относится к более позднему времени, когда Шаляпин уже пел в Большом театре.

4 Видимо, К. А. Коровин имеет в виду лето 1903 г.

5 Коровину здесь изменяет память. В это время Шаляпин жил в семье, на Новинском бульваре (см. в наст. томе: *А. Серебров*, Демон).

6 Виши — курорт во Франции. Встреча Шаляпина с Коровиным в Виши состоялась в 1911 г. Там Коровин написал артиста в белом костюме, сидящим на балконе.

7 Шаляпин содержал на свои средства два лазарета: один в Москве на пятнадцать человек, второй в Петрограде — на тридцать.

8 Возможно, что «Русалку» Шаляпин пел в спектаклях Русской оперы А. А. Церетели, гастролировавшей в Театре Елисейских полей зимой 1926 г. Зачисленный в хор Русской оперы И. Горбов вспоминал: «В репертуаре зимнего сезона были: «Сказание о граде Китеже», «Русалка», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко», «Царская невеста», «Золотой петушок», «Снегурочка». Особенно запомнились мне репетиции «Русалки» и «Князя Игоря». Шаляпин поражал нас своей работоспособностью. Он сам проверял все и всех. Сверхабсолютный слух, тончайшее знание каждой оперы, каждой роли в любой опере, тонкий художественный вкус, поражающее мастерство грима — все это давало ему полное право строго, придирчиво контролировать всех и по-товарищески помогать советом всем, начиная от фигурантов и кончая солистами. Мы репетировали хоровод в «Русалке». Хористы сами чувствовали, что эта сцена проходит как-то бледно. Шаляпин моментально почуял это настроение. Бурей ворвался он в наш хоровод и с присущей ему экспрессией подхватил: «Как на горе мы пиво варили...» Нас точно спрыснули живой водой. Темп был найден. Сцена прошла блестяще.
— Вы не играйте, — говорил он, — а живите на сцене. Вспомните нашу родину, вспомните народные хороводы, и вы сразу обретете нужное» (*И. Горбов*, За границей. См. двухтомник «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 468—469). С труппой Церетели Шаляпин выступал в Париже и в 1930 г.

9 В 1939 г. предполагалось широко отметить 50-летие артистической деятельности Ф. И. Шаляпина. В Париже был создан юбилейный комитет во главе с писателем Клодом Фаррером и актером Саша Гитри. В связи с юбилеем Шаляпин намеревался выступить с концертами в крупнейших столицах мира.

10 Вероятно, встреча Коровина с Ф. Ф. Шаляпиным в Париже состоялась позднее. Федор не успел приехать на похороны отца, а прислал лишь телеграмму (см. в наст. томе: *Ирина Шаляпина*, Воспоминания об отце).

М. В. НЕСТЕРОВ
Ф. И. ШАЛЯПИН

Очерк из книги известного художника, заслуженного деятеля искусств РСФСР М. В. Нестерова «Давние дни. Встречи и воспоминания» (М., «Искусство», 1959).

1 Кокоревское подворье находилось в Москве на бывшей Софийской набережной (ныне набережная Мориса Тореза).

2 Имеется в виду О. А. Петров, знаменитый русский бас, ученик М. И. Глинки и первый исполнитель центральных партий в его опе-

рах, «Русалке» А. С. Даргомыжского и других произведениях русских композиторов, очень его чтивших.

3 Ф. И. Шаляпин не был учеником известного баса Мариинского театра Ф. И. Стравинского. Как пишет сам Шаляпин, он занимался только с Д. А. Усатовым. В Мариинском театре певец дебютировал в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст» 5 апреля 1895 г.

4 В письме от 26 декабря 1896 г. М. В. Нестеров писал: «Появился в Москве артист — певец Шаляпин (24 лет). (Шаляпину тогда было 23 года. — *Ред.*) Поет он в Частной опере. Дар у него чудесный, трагик он первоклассный. Росси и Девойод, может быть, превосходят его своей школой, но не глубиной и искренностью. Созданный им Грозный в «Псковитянке» — фигура живая, трагическая, полная той болезненной и странной поэзии, которая всюду заложена в сказаниях и песнях о царе Иване Васильевиче» (*М. В. Нестеров*, Из писем, Л. «Искусство», 1968, стр. 114). Чтобы представить, какое значение имело для М. В. Нестерова сравнение Шаляпина с Девойодом, чрезвычайно им ценимым, нужно напомнить его характеристику французского певца: «Стремительный, сухощавый, с пластической, упругой, как сталь, походкой, со сверкающим открытым взором, с тонко сжатыми губами, весь страстный, он был неотразимо прекрасен в трагические моменты своей игры. Да это и не была игра, а была жизнь во всей реальной полноте, потрясавшая, казалось, как его, так и тех, кто видел, слышал его» («Давние дни», стр. 241).

5 В письме от 17 марта 1897 г. из Москвы, характеризуя картину В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный», Нестеров пишет: «...в ней главное — это характеристика, психология Грозного. Он изображен идущим от ранней обедни — один после «тяжких дум и казней», с душой страдающей и бурной. Тип царя не взят отрицательно, он, скорее, ближе подходит к эпическому — народному и пушкинскому» («Из писем», стр. 119).

6 Имеется в виду последняя мизансцена, когда Грозный прижимает к своей груди убитую дочь. Здесь Шаляпин воспроизвел позу царя так, как она дана в знаменитой картине И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван».

7 Этюд, который Нестеров написал с Горького, должен был ему послужить для большой картины «Святая Русь».

8 Еще будучи в Петербурге в 1897 г. и посетив гастрольный спектакль Оперы Мамонтова, выступавшей в зале консерватории, М. В. Нестеров писал: «В четверг с великим удовольствием слушал Ван Занд и Шаляпина в «Фаусте». Лучшей Маргариты и лучшего Мефистофеля я не слыхал. Успех был громадный. Шаляпину поднесли огромный ящик, убранный цветами, с серебряным сервизом (ящик аршин около двух). Мы вышли из театра как полупьяные от впечатлений» («Из писем», стр. 117).

9 Знаменательны строки из письма Нестерова от 6 октября 1899 г. Он пишет своему товарищу А. А. Турыгину: «Ты мне описываешь «Тангейзера» и говоришь, что любишь Вагнера! Это хорошо, потому что и Вагнер, и его «Тангейзер» талантливы, а вот скажи мне, знаешь ли ты и задумался ли (если знаешь) над музыкальным, художественно-народным (таким, что так много в поэзии Пушкина) «Борисом Годуновым» Мусоргского? Пожелал ли ты узнать сокрытую в этом непопулярном у нас создании красоту духа человеческого, да еще и нам близкого; если бы ты не решал слишком «культурно» вопросы, то мог бы получить наслаждение и не слушая безголосого Фигнера. В «Борисе Годунове» поет бас Шаляпин, не культурный, но гениальный русский мужик (нам с тобой сродни), и вот когда этот простой парень наденет царский кафтан, да выйдет на сцену, да запоет хорошим, простым голосом, то перед твоим духовным взором вырастет и народ русский, и его владыка-царь, и поймешь ты, что есть «нечто» и побольше, да и подороже для людей, чем немецкая культура. Почувствуешь и смысл, и радость, и горе всего мимо нас идущего, познаешь и бога, и народ свой, и себя в нем!!» («Из писем», стр. 139—140).

10 Речь идет о гастролях Шаляпина в Киеве в марте — апреле 1902 г.

11 По поводу этой картины Нестеров писал А. А. Турыгину: «Ты спрашиваешь, есть ли у меня на картине «Шаляпины»? На пространстве $5^1/_2$ аршин изображено двадцать фигур, из них четыре святых, остальные шестнадцать — женщины и мужчины, грешные и праведные, Шаляпины (Горький, может быть, Достоевский) и не Шаляпины» («Из писем» стр. 162).

12 Это было в январе 1902 г. 2 февраля М. В. Нестеров писал А. А. Турыгину: «...в антрактах «Бориса» просиживал в уборной Шаляпина и видел, как этот гениальный художник работает, гримируется и вообще подготавливает свой выход на сцену. Вчера я пировал у него среди любопытных московских людей. Шаляпину стукнуло 29 лет». («Из писем», стр. 159).

В. Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
Ф. И. ШАЛЯПИН В ДОМЕ РИМСКИХ-КОРСАКОВЫХ

Воспоминания В. Н. Римского-Корсакова (сына композитора) были написаны для первого издания двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

1 Известный дирижер и пианист, один из создателей петербургского Театра музыкальной драмы (1912—1917), М. А. Бихтер, по рекомендации А. И. Зилоти в 1909 г. некоторое время проходил с Шаляпиным репертуар. М. А. Бихтер вспоминал: «После месяца почти ежедневных занятий я осмелел и принес Шаляпину романс Римского-Корсакова «Ненастный день потух». Сыграл и спел ему. Когда я оглянулся, чтобы узнать о впечатлении, я увидел, что по его лицу текут слезы. Он отменил занятия с французом (Шаляпин в это время учил по-французски партию Дон Кихота в одноименной опере Ж. Массне. — *Ред.*), несколько раз сам пропел романс и тут же решил исполнить его в симфоническом концерте. И действительно, исполнил [...] Незадолго до концерта, где он решил исполнить «Ненастный день потух», произошел характерный разговор между Федором Ивановичем и его секретарем И. Г. Дворищиным: «Федор Иванович, не пойте этого, это не будет иметь успеха». Я всячески, как мог и смел, протестовал и настаивал на исполнении. Шаляпин, всегда прислушивавшийся к мнению И. Г., действительно настоящего друга его, нерешительно спросил: «Думаешь, не будет иметь успеха»? — «Нет, не будет», — настаивал Дворищин. Но все же, гениальное произведение победило, и через несколько дней в зале Дворянского собрания (теперь Большой зал Ленинградской филармонии), в концерте Зилоти, Федор Иванович исполнил это произведение. Романс имел огромный, потрясающий успех. Во время неистовых оваций сверху раздался голос: «Дубинушку»! Когда мы добрались до артистической, Шаляпин в бешенстве схватил стул, стукнул им об пол и закричал: «Я им душу отдал, а они — «Дубинушку»! В артистическом самозабвении он не понял, что его исполнение настолько потрясло, что крикнувшему студенту или рабочему, естественно, захотелось услышать в таком исполнении самое заветное. Пушкина Шаляпин, видимо, очень любил. Из «пушкинианы», промелькнувшей в наших мимолетных, между занятиями, беседах, помню его восхищение эпитетом «безуханный» в романсе Римского-Корсакова «Цветок засохший», с которым я его познакомил. Он долго повторял это слово, поражаясь формой и применением» (*М. Бихтер*, Листки из воспоминаний. — «Советская музыка», 1959, № 9).

С. Г. СКИТАЛЕЦ
ФЕДОР ШАЛЯПИН

Печатается по тексту книги: *С. Скиталец*, Повести и рассказы. Воспоминания (М., «Московский рабочий», 1960).

1 В эти годы С. Г. Скиталец был очень близок с Шаляпиным. Горький в письме к К. А. Пятницкому из Нижнего Новгорода (от 20—21 сентября 1902 г.) замечал: «Как и следовало ожидать, Степан ведет «веселую жизнь» с участием Шаляпина, о чем они, смеясь, извещают ежедневно телеграммами» («Архив А. М. Горького», т. IV, М., 1954, стр. 98).

2 Очевидно, имеется в виду рождение сына Шаляпина — Бориса (22 сентября 1904 г.).

3 Это замечание Скитальца неверно. Сам Шаляпин пишет в своих воспоминаниях о значении в его артистическом развитии Мамонта Дальского, артистов Малого театра. Он дружил с Ю. М. Юрьевым и другими актерами Александринского театра, в том числе и с В. Н. Давыдовым.

4 В последней декаде августа 1912 г. Шаляпин действительно приехал в Казань, где посещал родные места, встречался с друзьями детства и т. д.

5 По тому времени гонорар Шаляпина в императорских театрах был необычайно велик. Только один Фигнер получал 25 тысяч в год, и это тоже выходило за рамки обычного (см. в наст. томе воспоминания В. А. Теляковского).

6 Есть сведения, что в январе 1917 г. Шаляпин пел «Фауста» в Опере Зимина (а не в Большом театре).

В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ
МОЙ СОСЛУЖИВЕЦ ШАЛЯПИН

Печатается с сокращениями по изданию: *В. А. Теляковский*, Мой сослуживец Шаляпин. Л., «Academia», 1927. Книга основана на дневниковых записях В. А. Теляковского в бытность его сначала управляющим Московской конторой императорских театров, затем директором императорских театров Москвы и Петербурга. В издание 1927 г. (под редакцией Е. Кузнецова) вошли страницы, связанные с деятельностью Шаляпина, взятые и из других публикаций В. А. Теляковского («Воспо-

минания 1898—1917», Пг., изд-во «Время», 1924 и «Императорские театры и 1905 год», Л., «Academia», 1926). Ряд писем Шаляпина, приводимых Теляковским в своей книге, оригиналы которых хранятся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, публикуется в разделе писем (см. т. 1 наст. изд.), и поэтому здесь исключены, что указывается в ссылках. В тексте Теляковского оставлены только те письма, оригиналы которых не обнаружены.

1 Эти угрозы, бесспорно, исходили от анархистских и тому подобных элементов, по любому поводу стремившихся проявить свою «революционность».

2 Текст «Дубинушки», исполненный Ф. И. Шаляпиным в Большом театре и представленный им по требованию В. А. Теляковского, публикуется в разделе писем Ф. И. Шаляпина (см. т. 1 наст. изд., стр. 418).

3 Речь идет о воззвании к избирателям буржуазно-либеральных депутатов (большинство которых состояло из кадетов), выработанном ими на заседании в Выборге, после роспуска 1-й Государственной думы.

4 *Владимирович* — псевдоним издателя черносотенной газеты «Вече» В. В. Оловенникова.

5 М. Я. Герценштейн был убит черносотенцами.

6 В данном случае говорится о гастрольной поездке Ф. И. Шаляпина в Южную Америку. В Северной Америке он впервые выступил в зимнем сезоне 1907/08 г.

7 Это утверждение не соответствует истине, так как все лучшие роли Шаляпина в русских операх и впредь оставались основой его репертуара, в том числе и в заграничных гастролях. К своему западноевропейскому репертуару Шаляпин прибавил лишь партии Филиппа II в «Дон Карлосе» Дж. Верди, Лепорелло в «Дон Жуане» Моцарта, Дон Кихота в одноименной опере Массне и дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, которую он после Тифлиса не пел около четырнадцати лет. К тому же из всех этих ролей только одна партия дона Базилио может быть названа «ходовой».

8 Неверно, что рутина западноевропейских театров перестала «беспокоить» Шаляпина. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочитать его письма из-за границы к старшей дочери, И. Ф. Шаляпиной (см. т. 1 наст. изд., стр. 540, 552 и др.).

9 «Первой и второй революцией» В. А. Теляковский называет Февральскую и Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

10 Рассказ Теляковского о данном инциденте, получившем широкую огласку и крайне неверное толкование, тоже весьма неточен и в какой-то мере также способствует укоренившемуся представлению о «коленопреклонении» Шаляпина. Неверное толкование этого эпизода, доставившего много тяжелых переживаний артисту, встречается иногда и в новейшей литературе о певце. Поэтому надо обратить особое внимание на письмо Шаляпина к А. М. Горькому от 18 (31) июля 1911 г. и комментарии к нему (см. т. 1 наст. изд., стр. 334), а также на письмо А. М. Горького к Н. Е. Буренину между 2 и 11 (15 и 24) сентября 1911 г. (см. т. 1 наст. изд., стр. 367). Довольно точно излагается этот эпизод и в воспоминаниях В. В. Яковлева «Рассказ рабочего» (см. наст. том). Эти материалы могут быть дополнены отрывком из письма М. Ф. Андреевой к Н. Е. Буренину от 2—3 августа 1938 г., характеризующим отношение ее и А. М. Горького к этому инциденту:

«Федор написал Алексею Максимовичу отчаянное письмо, прося разрешения приехать и объяснить Алексею Максимовичу, как все было. Алексей Максимович медлил с ответом. В это время приехал на Капри скульптор И. Я. Гинцбург и рассказал, что он сам был на спектакле, все сам видел и наблюдал, что Федор не становился на колени на авансцене, воздевая руки, но, когда хор со Збруевой во главе выбежал и шлепнулся на колени с громким пением гимна, Федор, растерявшись, спрятался за кресло Бориса, привстав на одно колено. После этого, когда Федор прислал умоляющую телеграмму с просьбой о разрешении приехать, Алексей Максимович ответил ему одним словом: «Приезжай». Федор объяснил все именно так, как и Гинцбург, я вам об этом неоднократно рассказывала. Алексей же ему на это очень сурово ответил: «Ничуть это тебя не оправдывает! Как ты, великий артист и художник, не понимаешь, что ты обязан был противопоставить себя коленопреклоненной перед царизмом сволочи?! А ты — растерялся, спрятался!» Вам об этом не надо писать. Я тогда говорила Алеше, что не в том дело, что Федор растерялся и спрятался, но что нельзя быть «императорским солистом» и протестовать. Протестовать — значит, уйти с императорской сцены и стать против реакции и царизма. Федор тогда был совершенно растерян, и отчаяние его было так велико, что он пытался застрелиться [...] Разговаривая с А. М., он так рыдал, что слушать больно было. Алексей же слезы не проронил, хотя потом мы всю ночь не спали и Алеша плакал над

тем, что Федор не так силен и велик, как человек, каким бы он по таланту своему должен был бы быть» (см.: «Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой», М., «Искусство», 1968, стр. 413—414).

11 Шаляпин уехал за границу на следующий день после спектакля, на котором произошел инцидент с «коленопреклонением», и о выпадах прессы узнал только в Монте-Карло.

12 Этот инцидент, как обычно все, связанное с Шаляпиным, обсуждался в газетах более десяти дней. Наиболее точно резюмировала итоги инцидента с Авранеком газета «Русские ведомости» от 12 октября 1910 г.: «Шаляпинский инцидент, как передают, разрешился вполне благополучно для московской казенной сцены. Артист остается в труппе [...] Передают также, что г. Авранек, как известно, захворавший после своего столкновения с г. Шаляпиным, получил от последнего извинительное письмо с выражением сожаления относительно случившегося. Что касается экстренно вызванного из Петербурга для замены г. Авранека дирижера г. Коутса, то слухи об его окончательном переводе в московскую казенную сцену опровергаются. В связи все с этим же инцидентом и. д. главного режиссера московской казенной оперы г. Тютюнник, как передают, оставляет названную должность и остается в труппе лишь в качестве певца на характерные роли».

Д. И. ПОХИТОНОВ
ИЗ ПРОШЛОГО РУССКОЙ ОПЕРЫ

Печатается девятая глава из книги дирижера и концертмейстера Мариинского театра, народного артиста РСФСР Д. И. Похитонова «Из прошлого русской оперы» (Л., изд. ВТО, 1949).

1 Партию Вязьминского Шаляпин впервые спел в Москве в Русской частной опере 23 января 1897 г. В Петербурге же Похитонов мог услышать его в этой партии в марте 1898 г., во время гастролей Русской частной оперы или же в один из двух спектаклей Шаляпина на Мариинской сцене — 18 января 1900 г. и 19 января 1901 г. Партию же Цуниги Шаляпин пел только в свой первый сезон в Мариинском театре (1895/96 г.).

2 Это был второй приезд Русской частной оперы на гастроли в Петербург. Впервые Шаляпин выступил в Петербурге с Русской частной оперой в феврале — апреле 1898 г.

3 Шаляпин пел в императорских театрах по договорам на длительные сроки. Поэтому «гастролером» назвать его трудно.

4 Шаляпин, ставивший «Хованщину» в Большом театре, не сработался с дирижером В. И. Суком. В связи с этим из Петербурга для проведения спектакля был вызван Д. И. Похитонов (см. прим. 117 к «Страницам из моей жизни» в т. 1 наст. изд., стр. 651).

5 В партии Онегина Шаляпин выступил единственный раз, спев только первую и третью картины оперы на сцене Большого театра 2 февраля 1905 г. в благотворительном спектакле.

6 Впервые Шаляпин выступил в партии Демона на сцене Большого театра в свой бенефис 16 января 1904 г.

7 Этот спектакль состоялся 27 декабря 1918 г. По сообщению «Бирюча Петроградских театров» Маргариту пела Н. С. Ермоленко-Южина, Фауста — К. И. Пиотровский, Мефистофеля — Ф. И. Шаляпин. Опера шла в постановке Ф. И. Шаляпина.

8 Возобновление «Псковитянки» в Мариинском театре осуществилось в сезон 1910/11 г.

9 В годы, когда писались воспоминания Д. И. Похитонова, проявлялась тенденция сглаживать противоречия личности Ивана Грозного и всего периода его правления. Этим можно объяснить столь резкую и необъективную оценку исторической концепции образа Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова, данную здесь Похитоновым.

10 Ф. И. Шаляпин в первый раз спел партию Дон Кихота на сцене Большого театра в Москве 12 ноября 1910 г.

11 По поводу исполнения Ф. И. Шаляпиным «Марсельезы» имеются любопытные строки в воспоминаниях С. К. Маковского (сына известного русского художника). Он пишет о выступлении Шаляпина весной 1916 г. на официальном банкете в честь 25-летия со дня подписания франко-русского соглашения. «...Французы вспомнили об этом юбилее особенно взволнованно на третий год войны, когда расползлись слухи о намерении России, благодаря проискам Распутина, заключить сепаратный мир с немцами. Мысль подогреть «альянс» увлекла Палеолога (французский посол в России. — *Ред.*), на помощь он даже вытребовал из Парижа председателя Палаты Рене Вивиани (с Альбером Тома и свитой парламентариев) и выразил пожелание, чтобы общественный банкет по подписке носил характер официозный в присутствии союзных дипломатов (с женами), под председательством М. В. Родзянко [...] Места были сохранены

для дипломатов всех «союзных государств». Согласился присутствовать на торжестве и председатель Совета Министров Штюрмер. За ним записалось большинство министров во главе с Сазоновым, министром иностранных дел. Я попросил А. Зилоти и А. Глазунова исполнить — что требовалось по ритуалу — русский гимн, торжественно на двух роялях. Но вечер требовал также «Марсельезы». С этой задачей, с исполнением «Марсельезы» по-французски, мог справиться один Шаляпин. Устроилось и это: Шаляпин мне обещал, а Зилоти вызвался аккомпанировать [...]
Настал черед Шаляпина. Он взошел на невысокую эстраду и стал спиной к роялю. Зилоти взял вступительные аккорды, и волной понеслось шаляпинское —

«Allons, enfants de la patrie...».

Я уверен, что все бывшие на этом банкете подтвердили бы мое впечатление. Шаляпин спел «Марсельезу» с таким драматическим воодушевлением, с каким вряд ли когда-нибудь кто пел до него. Это почувствовали и сидящие за столом французы.
«Марсельеза» была пропета Шаляпиным с необыкновенным подъемом и не только в смысле чисто музыкальном. Песня Руже де Лиля в устах Шаляпина на этом петербургском торжестве у Контана, за год приблизительно до крушения императорской России, прозвучала каким-то пророческим предвестием революции. В этот год она висела в воздухе. Когда запел Шаляпин, революционная буря ворвалась в зал, и многим стало не по себе от звуков этой песенной бури. За столом замерли — одни с испугом, другие со сладостным головокружением. Бедный Штюрмер, сидевший рядом с Родзянко, врос в свою тарелку, сгорбился, зажмурив глаза. Да и не он один.
Шаляпин и тут гениально вошел в роль: уж если петь песню Великой Французской революции, то петь по-настоящему — так, чтобы дрогнули сердца и услышали набат рока. Французские слова он произносил безукоризненно, как истый француз (хоть говорил по-французски плохо). Видимо, готовился к выступлению с обычным вниканием во все детали текста. Пророческий клик Шаляпина все покрыл, увлек за собой — и развеял, обратил в ничтожество призрак преходящей действительности...
Сознавал ли тогда Шаляпин, какую русскую судьбу предсказал он своей «Марсельезой»? Хотел ли он, друг Максима Горького, прозвучать каким-то «буревестником» над обреченной императорской Россией? Или бессознательно отдался он своей стихии и не стало для него преград времени?
Но в бессознательности, в непонимании целей своего искусства никак нельзя заподозрить Шаляпина. Он прекрасно отдавал себе отчет в своих достижениях и возможностях».
Об этом же вечере писал и Шаляпин в книге «Маска и душа»: «Французов встретили восторженно. Им устроили, между прочим, пышный и торжественный обед у Контана. Говорили прекрасные речи, пили за победу до конца. Обнимались и лобызались. К концу обеда я запел «Марсельезу» к большому восторгу французских гостей и русских хозяев».

12 См. т. 1 наст. изд., прим. 124, стр. 652.

13 «Бирюч Петроградских театров» (№ 6 за 1918 г.) сообщает: «Высшим органом самоуправления Государственной оперы является совет Госоперы (СГО). СГО несет на себе всю ответственность за художественную работу оперной труппы. В настоящее время персональный состав СГО следующий: почетный председатель — Шаляпин, председатель — Андреев 2, товарищ председателя — Вольф-Израэль, секретарь — Вальтер». Позже Шаляпин был назначен управляющим художественной частью всех государственных академических театров, как сообщает «Вестник государственных академических театров» (№ 11 от 15 июня 1920 г.).

14 В помещении бывшего Михайловского театра в Петербурге (ныне Ленинградский Малый оперный театр) до революции играла французская труппа.

15 «Птички певчие» («Перикола») — оперетта Ж. Оффенбаха.

16 Александр Блок в своем дневнике от 16 ноября 1920 г. записал: «Шаляпин в Еремке («Вражья сила» Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. Не совсем только, не хватает заурядности; он слишком «Шаляпин», слишком «Мефистофель», вообще местами, а не заурядный русский дьявол» (*Ал. Блок*, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, М.-Л., Гослитиздат, 1963, стр. 381—382).

АЛЕКСАНДР СЕРЕБРОВ
ДЕМОН

Печатается по тексту книги: *Александр Серебров* (*А. Н. Тихонов*), «Время и люди», М., «Советский писатель», 1949. Писатель рассказывает о первом выступлении Шаляпина в роли Демона на сцене Большого театра, в его бенефис 16 января 1904 г.

АЛЕКСАНДР БЕНУА
ВОСПОМИНАНИЯ О ШАЛЯПИНЕ

Печатается по тексту книги «Александр Бенуа размышляет» (М., «Советский художник», 1968). Данные воспоминания помечены автором 1938 г.

1 По инициативе С. П. Дягилева, в мае 1907 г. в парижской Гранд-Опера впервые состоялись пять симфонических концертов русской музыки (носивших название «исторических»). В их программу были включены произведения М. И. Глинки, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и других. Дирижировали Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, А. Никиш и К. Шевильяр. Среди солистов наибольший успех имели Рахманинов и Шаляпин, исполнивший сцену в тереме из «Бориса Годунова» и ряд других сцен из русских опер.

2 Здесь имеется в виду узкий круг художественной, главным образом музыкальной интеллигенции.

3 Школы, подобной «ауэровской», Шаляпин не оставил. Но его воздействие оказалось несравненно шире. Шаляпин создал новые принципы и традиции искусства певца-актера и музыкального театра в целом, решительно повлияв на все развитие мировой оперной культуры.

4 Сергей Павлович Дягилев.

5 А. А. Санин — известный актер и режиссер драматического театра, сотрудничавший с К. С. Станиславским, стремившийся перенести постановочную культуру и творческие принципы МХТ на оперную сцену. Особенно удавались режиссеру постановки массовых сцен. В 1908 г. А. А. Санин поставил для «Сезона русской оперы» в Париже «Бориса Годунова» с Ф. И. Шаляпиным в заглавной роли.

6 Бенуа имеет здесь в виду артистов миманса.

7 В «Страницах из моей жизни» и в «Маске и душе» (т. 1 наст. изд., 174 и 258) Шаляпин утверждает, что, поскольку многие костюмы других действующих лиц не успели распаковать к генеральной репетиции, он также пел не только без грима, но и без сценического костюма: «Буду репетировать в пиджаке. Так и сделал».

8 Здесь Бенуа что-то путает. Заключительная сцена этой картины («Сцена с курантами») у Мусоргского значительно более драматически развернута, нежели у Пушкина. Поэтому Шаляпину не было надобности дополнительно читать текст из пушкинской драмы. Вероятно, Бенуа вспомнилось, что последние фразы этой сцены Шаляпин проводил почти целиком на декламации. К тому же он несколько перекомпоновал текст, заменив некоторые слова другими, но тоже пушкинскими. Например, вместо «дитя окровавленное», как в клавире, он восклицает: «И мальчики, да, мальчики кровавые в глазах!», приблизив текст к словам Бориса из монолога «Достиг я высшей власти» в трагедии Пушкина.

С. П. ЮДИН
ШАЛЯПИН В ПАРТИЯХ ОЛОФЕРНА И САЛЬЕРИ

Воспоминания С. П. Юдина, солиста Большого театра, заслуженного артиста РСФСР, впервые опубликованы в журнале «Советская музыка» (1962, № 9).

М. С. НЕМЕНОВА-ЛУНЦ
МОИ ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

Воспоминания профессора Московской консерватории пианистки М. С. Неменовой-Лунц впервые опубликованы в журнале «Советская музыка» (1948, № 8).

С. Ю. ЛЕВИК
ЗАПИСКИ ОПЕРНОГО ПЕВЦА

Печатается десятая глава из книги артиста петербургского Театра музыкальной драмы и театрального деятеля С. Ю. Левика «Записки оперного певца. Из истории русской оперной сцены» (М., «Искусство», 1955) с небольшими сокращениями.

1 Этот эпизод рассказан самим Шаляпиным в книге «Страницы из моей жизни» (см. т. 1 наст. изд. стр. 105).

2 См. т. 1 наст. изд., стр. 421.

3 Более подробно о выступлении Шаляпина на вечере, посвященном юбилею И. С. Тургенева, см. т. 1 наст. изд., письмо 128 в разделе «Письма к Ф. И. Шаляпину», стр. 610, и прим. к нему, стр. 720.

4 См. воспоминания И. М. Руммеля в наст. томе.

5 О стремлении Шаляпина попробовать свои силы в трагическом репертуаре Шекспира, Шиллера, Софокла и других упоминает в своих «Записках» Ю. М. Юрьев. Активными усилиями М. Ф. Андреевой, А. М. Горького и ряда других деятелей искусства в 1918 г. в Петрограде был основан Театр трагедии.

Для управления этим театром было создано Трудовое товарищество, в которое вошли А. М. Горький, М. Ф. Андреева, Ф. И. Шаляпин, А. А. Блок, Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, архитектор А. И. Таманов, художник М. В. Добужинский, композитор Б. В. Асафьев и другие. В работе театра также принимали участие К. А. Коровин, композитор Ю. А. Шапорин и другие. Ю. М. Юрьев пишет: «Времени для постановки «Макбета» у нас было немного: всего три месяца, так как мы были связаны сроками аренды помещения цирка Чинизелли. Надо было спешить. Добужинский и Таманов вырабатывали эскизы декораций, а я занялся вербовкой намеченных кандидатов в «Трудовое товарищество». Все с большой охотой давали на то свое согласие и брали на себя обязательство принимать самое активное участие в создании театра, что, несомненно, говорило о большом интересе к нарождающемуся новому предприятию.

Не удалось мне только договориться с Ф. И. Шаляпиным, так как летом 1918 года он находился в Москве на гастролях, в так называемом Стеклянном (Зеркальном. — *Ред.*) театре сада «Эрмитаж», и я отложил эту свою миссию до Москвы, куда собирался для переговоров с Н. А. Никитиным относительно аренды помещения цирка для наших московских гастролей. Но еще до моей поездки в Москву, через наших общих знакомых, мне стало известно, что Ф. И. Шаляпин горячо заинтересовался созданием такого театра, причем даже выразил желание принимать в нем участие как актер.

В июне 1918 года у меня на дому начались заседания «Трудового товарищества».

Наметили исполнителей на все роли. Теперь уже, в начале сезона, нельзя было рассчитывать на актеров Александринского театра, как это было при постановке «Эдипа». Надо было выработать твердый состав. На главную роль была приглашена Мария Федоровна Андреева (леди Макбет), на роль Дункана — актер Д. М. Голубинский, Малькольма — мой ученик Б. А. Болконский. Роль Макбета должен был играть я. Остальные роли большей частью были распределены между бывшими моими учениками, незадолго перед тем окончившими Драматические курсы при Александринском театре, где я преподавал.

Состоялось также решение выпустить брошюру, освещающую задачи Театра трагедии, а для нее должны были дать свои статьи Горький, Шаляпин и я [...]

В Москве видел Шаляпина, обедал у него в его особняке на Новинском бульваре. Много говорили о нашем будущем театре, которому, со свойственным ему увлечением, он придавал для переживаемого тогда момента большое значение. Обсуждали намечаемый репертуар.

Мысль о драме, о драматической сцене не покидала Шаляпина в эти годы. Он согласился сыграть Люцифера в байроновском «Каине», которого я хотел ставить в Театре трагедии, а когда у нас в Ленинградском Большом драматическом театре в 1919 г. был поставлен «Дон Карлос» Шиллера, Шаляпин намеревался взять на себя роль короля Филиппа, и мы, по его просьбе, вместе стали подготовлять ее.

Когда он читал вполголоса — все было хорошо. Лучшего и желать было нельзя. Так проникновенно, выразительно и с такой ясностью выделялась вся внутренняя линия роли, что я думал: «Ах, как это будет замечательно!..» Но коль скоро он принимался читать ее в полный голос — все рушилось. Его привычка певца давать звук на диафрагме делала его речь неестественной, его голос резонировал в полости рта слишком сгущенно, и в результате получалось совершенно неприемлемое для драмы. Четкости и определенности фразы не получалось — все расплывалось, как на промокательной бумаге... Оказывается, принцип постановки звука для речи во многом расходится с принципом постановки для пения. Но это его не обескуражило. По-видимому, Шаляпин серьезно задумал застраховать себя на случай, если со временем голос ему изменит, чего он так боялся, и если он будет вынужден расстаться с карьерой оперного певца, чтобы в крайнем случае свое большое дарование применить в драме. И для этой цели мы принялись за черную подготовительную работу и стали тренироваться на гекзаметре. Занятия наши шли регулярно и успешно, и он уже был близок к цели, но тут помешал его отъезд за границу. По возвращении его из-за границы наши занятия возобновились, и последний урок постановки голоса для речи состоялся накануне его окончательного отъезда за границу, весной 1922 года» (*Ю. Юрьев*, Записки, т. 2, стр. 280—281 и 283—284).

Как сообщает далее Юрьев, при обсуждении в 1918 г. намечаемого репертуара на заседании Трудового товарищества, Шаляпин собирался выступить в роли Болингброка в шекспировской трагедии «Ричард II» и осуществить свою давнишнюю мечту — сыграть Лира. Очевидно, включение в репертуар пушкинского «Бориса Годунова» тоже было подсказано Шаляпиным и рассчитано на его участие.

6 Это замечание автора может быть подвергнуто некоторой корректировке. С. Ю. Левик здесь основывается на своих впечатлениях, примерно середины 10-х гг. нашего века, то есть когда Шаляпин пел уже почти 25 лет на оперной сцене. Мы не знаем, каким стажем обладали певцы, с которыми автор сравнивает Шаляпина, — итальянцы Силлих и Аримонди. Известный бас А. П. Антоновский, обладавший действительно необычайно красивым и мощным голосом, задолго до смерти сошел со сцены (ум. в 1907 г.), и Левик, вероятно, говорит здесь о нем с чужих слов. Стоит вспомнить, что одной из «коронных» ролей Шаляпина в первые годы его сценической деятельности была, например, партия Тонио, предназначенная для драматического баритона и требующая весьма сильных и устойчивых предельных нот верхнего регистра. Нельзя забывать и того, что Шаляпин, еще в революционные годы, пел баритоновую партию Демона, «пунктируя» ее совсем незначительно (см. воспоминания Д. И. Похитонова в наст. томе). Мы имеем и свидетельство В. Д. Корганова, одного из первых понявшего все значение дарования Шаляпина, когда он делал еще только свои первые шаги на тифлисской оперной сцене. «Голос у него был довольно обширный и необыкновенно красивый», — писал Корганов, в то же время подчеркивая, что впоследствии «эти качества голоса значительно пострадали; что же касается экспрессии, игры, мимики, всех прочих качеств артиста, то они с каждым годом развивались crescendo» (*В. Д. Корганов*, Статьи. Воспоминания, Ереван, 1968, стр. 191).

7 В. И. Касторский обладал мощным, красивым басом, И. В. Тартаков — мягким баритоном.

8 ТМД — Театр музыкальной драмы. Шаляпин очень не любил И. М. Лапицкого, очевидно, за его попытки подражать в оперных постановках Художественному театру, что в конечном счете приводило к наивному натурализму, ничего общего не имевшему с методом «художественников». Стремление Лапицкого к «правде» в опере доходило до того, что в сцене дуэли в «Онегине» подошвы сапог Ленского и Онегина были выкрашены белой краской, чтобы выглядели заснеженными, а в «Кармен», в последнем акте, к цирку подъезжала «карета скорой помощи». Как ни смехотворны были подобные «трюки», в свое время (20-е гг.) они получили довольно широкое распространение.

9 *Нелуско* — персонаж из оперы Д. Мейербера «Африканка». Партия, одна из ведущих в данной опере, предназначена для сильного драматического баритона.

10 Вряд ли справедлива столь резкая оценка героев опер Р. Вагнера. Но верно то, что Шаляпину чужды были образы этого композитора, в основном статичные, олицетворяющие довольно отвлеченные философские идеи.

11 *Б. В. Асафьев*, Глинка, М., Музгиз, 1947.

12 Известный бас Государственного ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, народный артист РСФСР П. М. Журавленко писал: «Взять хотя бы шаляпинскую дикцию. Известно, что в этой области достижением считается у нас уже известная четкость и ясность в артикуляции согласных, гласных и слогов. А ведь это только элементарная часть искусства дикции. И надо признать, что мы еще далеки от совершенного владения этим видом искусства, от того уровня, которого достигли Шаляпин и Ершов. Они внесли в дикцию не одну четкость, ясность, но обязательно передавали и динамику слова (смысловая кульминация). Больше того, у них ясно обозначалась через дикцию народность (стиль), характер, эпоха и классовые отличия действующих лиц. Особенно далеко в этой трудной и ответственной области ушел Шаляпин. Дикция Шаляпина, кроме всего сказанного выше, приобретала высокий стиль музыкальной декламации. У него прежде всего искусно звучала каждая отшлифованная частичка речи, каждый слог и в целом каждое слово в строжайшем его смысловом значении — красиво, музыкально и психологически гармонично. У Федора Ивановича Шаляпина не было ни одной буквы алфавита, которая хоть в малой степени как-то уродливо или неправильно, нарочито произносилась. Отсюда брала начало совершенная шаляпинская техника дикции, завершалась она высшей формой декламационного искусства — гаммой разнообразнейших чувств, искусно вкладываемых мастером в слова. Прекрасно спетая музыка о любви, ненависти, радости трогала своим искусством, но не меньше трогала и чудеснейшая гамма чувств, психологических нюансов в смысловых интонациях» (*П. Журавленко*, Записки артиста. — «За советское искусство», 1946, 23 февраля).

13 Медведев Михаил Ефимович — тенор, первый исполнитель партии Ленского в постановке «Евгения Онегина» П. И. Чайковского силами учащихся Московской консерватории в 1879 г. Много пел на провинциальных сценах. Позже держал оперную антрепризу, в том числе в Тифлисе.

14 Это заявление Левика слишком категорично. Работа Шаляпина с С. В. Рахманиновым, А. Тосканини, А. Коутсом, Э. А. Купером, А. И. Зилоти опровергает подобное, хотя и довольно распространенное мнение. Но из дирижеров «средней руки», естественно, певец предпочитал тех, кто подчинялся его требованиям.

15 Шаляпин лишь однажды выступил в партии Онегина, спев первую и третью картины. Партию же Коллена в опере Пуччини «Богема» он пел не раз еще в театре Мамонтова. Имеется и грамзапись ариозо Коллена в исполнении Шаляпина.

16 Вероятно, здесь имеется в виду И. В. Ершов, выдающийся певец Мариинского театра, замечательный исполнитель вагнеровских партий; но голос его действительно имел несколько «горловой» характер.

17 Так С. Ю. Левик называет книгу Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни».

18 Веризм — направление, возникшее в итальянской литературе и искусстве в последней четверти XIX в. В опере это направление наиболее ярко представлено в таких произведениях, как «Паяцы» Р. Леонкавалло и «Сельская честь» П. Масканьи, отчасти — в творчестве Д. Пуччини. Декларируя верность правде (слово vero — подлинный, правдивый) ситуаций и образов, итальянский веризм, однако, почти никогда не поднимался до социальных обобщений, и в основном довольствовался любовными драмами (в том числе из народной жизни), обычно — с преувеличенными эмоциями, накалом страстей, трагическими финалами.

19 Очевидно, в оценке партии Алеко и ее исполнения Шаляпиным автор, как сам признается, действительно субъективен. Сам Рахманинов считал Шаляпина «лучшим» Алеко. После того как Шаляпин выступил в этой опере 27 мая в Петербурге, в Таврическом дворце на вечере в честь 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина, Рахманинов в письме к композитору М. А. Слонову от 18 июля 1899 г. писал: «От себя могу прибавить только то, что Алеко, от первой до последней ноты, пел великолепно. Оркестр и хор был великолепен. Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они все, как и другие, постоянно бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко» (*С. Рахманинов*, Письма, М., Музгиз, 1955, стр. 177). К тому же, С. Ю. Левик пишет, что слышал Шаляпина в этой опере зимой 1919—1920 гг., то есть на 30-м году его сценической работы.

20 В фортепианной партии посвященного Ф. И. Шаляпину романса-монолога С. В. Рахманинова «Судьба» (ор. 21, № 1) лейтмотивом проходит знаменитая тема первой части Пятой симфонии Бетховена, олицетворяющая образ судьбы.

Э. И. КАПЛАН
ШАЛЯПИН И НАШЕ ПОКОЛЕНИЕ

Воспоминания режиссера оперного театра Э. И. Каплана впервые были опубликованы в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин» (т. 2). Затем этот материал вошел в книгу Э. И. Каплана «Жизнь в музыкальном театре» (Л., «Музыка», 1969).

Глава IV печатается нами дополнительно. Воспоминания Каплана о Шаляпине, содержащие интересный анализ некоторых ролей артиста, написаны автором в 1955—1956 гг. по своим ранним дневниковым записям, видимо, сделанным непосредственно после или во время спектаклей Шаляпина, быть может, даже с клавиром в руках. Поэтому эти записи представляют особую ценность.

1 П. М. Журавленко писал: «Почему Ф. И. Шаляпин всегда взыскательно требовал от артиста прежде всего смысла в исполнительстве? Очевидно, он хотел этим заставить певца м ы с л и т ь, чтобы привести его к с о з н а т е л ь н о м у д е й с т в и ю на сцене. Надо думать, что сознательное отношение артиста к своим сценическим задачам в какой-то мере устраняет исполнительскую искусственность. Федор Иванович часто повторял: «Искусно, но не искусственно». В силу этого гениального артиста часто беспокоила наша искусственность, профессиональная небрежность, незаинтересованность, зазнайство. Таким образом, и при Шаляпине, и при Собинове, и при Ершове вопрос сводился к тому, ставил ли артист перед собой свои художественные требования в исполнительстве, и если ставил, то насколько умело выполнял их технически, насколько учитывал при всем том свою индивидуальность. При таком методическом подходе молодого певца практика великих мастеров служила прекрасным руководством в развитии начинающего артиста» (*П. Журавленко*, Записки артиста. — «За советское искусство», 1946 г. 23 февраля).

[2] См. расшифровку Л. Н. Лебединского исполнения Шаляпиным каватины Алеко (т. 3 наст. изд.).
[3] Вероятно, Шаляпин имеет в виду свои гастрольные концерты в Эстонии в 1920 г., где некоторые буржуазные газеты поначалу встретили его враждебно. Но после его концертов «лед растаял».
[4] Речь идет о случае, происшедшем в Милане с итальянским басом Чирино (см. «Страницы из моей жизни», т. 1, наст. изд., стр. 177, 178).

НИКОЛАЙ БЕНУА
ДОРОГАЯ ПАМЯТЬ

Воспоминания художника написаны специально для данного издания. В настоящем томе впервые публикуются зарисовки гримирующегося Шаляпина, сделанные Н. А. Бенуа в 1929 г. в Риме, где он оформлял постановку «Бориса Годунова» для гастролей Ф. И. Шаляпина (см. т. 1 наст. изд., прим. 4 к письму 46, стр. 671).

Е. П. ПЕШКОВА
ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

Воспоминания жены А. М. Горького Е. П. Пешковой написаны были для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

[1] Это была не первая встреча А. М. Горького с Шаляпиным (см. т. 1 наст. изд., письмо 50, стр. 362).
[2] См. т. 1 наст. изд., письмо 52, стр. 363.
[3] См. т. 1 наст. изд., прим. к письму 5, стр. 663.
[4] См. т. 1 наст. изд., письмо 54 и прим. к нему стр. 674.
[5] См. статью Ф. И. Шаляпина «Об А. М. Горьком» в т. 1 наст. изд., стр. 317.

О. В. ГЗОВСКАЯ
ТРИ РОЛИ

Воспоминания известной актрисы драматического театра О. В. Гзовской написаны были для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

[1] Первое выступление Ф. И. Шаляпина в заглавной партии оперы «Алеко» состоялось 21 сентября 1903 г. в помещении Нового театра. Опера прошла восемь раз. Дублером Шаляпина был И. К. Гончаров. Партию Земфиры пели Н. В. Салина и Н. В. Ван-дер-Вейде, старика — С. Е. Трезвинский и В. Р. Петров, молодого цыгана — С. Д. Барсуков и Д. Х. Южин. Однако впервые Ф. И. Шаляпин спел партию Алеко в концерте, организованном Комитетом соединенных литературных и художественных обществ в ознаменование 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина (27 мая 1899 г. в Таврическом дворце, в Петербурге). Кроме Шаляпина в концертном исполнении оперы приняли участие М. А. Дейша-Сионицкая (Земфира), И. В. Ершов (молодой цыган), Я. А. Фрей (старик), хор и балет Мариинского театра. В концерте также был исполнен ряд других произведений русских композиторов, посвященных Пушкину (А. С. Аренского, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова).
[2] См. т. 1 наст. изд., прим. к письму 125, стр. 682.
[3] 29 января 1902 г. в бенефис оркестра состоялся торжественный спектакль с участием лучших артистических сил Большого театра. Кроме Л. В. Собинова, П. А. Хохлова и Ф. И. Шаляпина в спектакле принимали участие Е. Н. Хренникова (Татьяна), Е. И. Збруева (Ольга), М. А. Дейша-Сионицкая (Ларина) и Л. М. Клементьев (Трике). К этому времени П. А. Хохлов уже ушел со сцены и пел этот спектакль по просьбе бенефициантов.

В. Г. ГАЙДАРОВ
ШАЛЯПИН В МОЕЙ ЖИЗНИ

Воспоминания актера драматического театра В. Г. Гайдарова написаны были для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

[1] Старейшие артисты оркестра и хора Рижского театра оперы и балета, принимавшие участие в гастрольных спектаклях Ф. И. Шаляпина в 1928 г. на сцене Берлинской государственной оперы, помнят грандиозный успех Шаляпина в операх «Борис Годунов», «Фауст» и «Дон Кихот», которые шли под управлением Эмиля Купера.
Д. Визбулис, хорист русской оперы, вспоминает о гастролях Шаляпина в мае 1928 г. в Берлине. Шли «Борис Годунов» и «Фауст» на русском языке и «Дон Кихот» по-французски. «Репетиции происходили на сцене — но сегодня все особенно встревожены... Ожидаем прихода нашего гостя... Что-то он скажет? Он главный дирижер и главный режиссер, всем нужно ему подчиняться, его указаниям... За кулисами слышны тяжелые шаги... Он идет... Прямо с вокзала он идет к нам... Мы прерываем репетицию, но он уже издали кричит: «Здравствуйте, ребята!» Мы поем в честь его песню из «Бориса», а сам «Борис» стоит прислонившись к декорации и слушает... долго слушает. Смотрю на его лицо и вижу, как скатывается сверкающая жемчужина...

«Да-а» — протяжно произносит он это слово. «Моя душа слышит самую красивую мелодию... речь моей родины... русскую славу, язык Пушкина... Мусоргского... Я только что из той страны, где вместо сердца доллар в груди и слезы льются тогда, когда нюхают табак... Ай, эти заокеанские людишки!»

Из всех редакций и даже из других городов нахлынули журналисты, около полсотни разных писак, чтобы только посмотреть на него и, может быть, его сфотографировать. Но Шаляпин приказал всех выпроводить из помещения оперного театра, чтобы не мешали работе — «Ну их к черту!».

Не сняв пальто, он познакомился со всеми сотрудниками оперы и тотчас начал приводить в порядок план сцены. Уже на другой день прибыли из Парижа другие солисты; и затем какой-то маленького роста человек с партитурой в руках — Эмиль Купер... Первая постановка «Бориса» состоялась 12 мая 1928 г. в Государственной опере («Под липами»). Билеты были заранее распроданы, несмотря на то, что стоимость билета доходила до 100 марок» (ЛГТМ, коллекция *И. Н. Баскова*).

Р. Н. СИМОНОВ
ШАЛЯПИНСКАЯ СТУДИЯ

Воспоминания известного советского актера и режиссера народного артиста СССР Р. Н. Симонова написаны были для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

1 Эту же мысль более пространно развивают в своих высказываниях В. Н. Яхонтов и С. В. Образцов. В книге «Моя профессия» Образцов пишет: «Ведь не только на сцене, но и на концерте его (Шаляпина. — *Ред.*) исполнение вовсе не ограничивалось демонстрацией литературно-вокального образа. Его глаза и брови не оставались бесстрастно-спокойными. Образ возникал в каждом физическом движении певца. В повороте головы, в выразительности рук, во всем удивительном теле Шаляпина. Всякий романс был не только спет, но и сыгран.

Все это так, но тем не менее, те из читателей, которым посчастливилось слышать и видеть Шаляпина на концерте, вероятно, вспомнят одну очень интересную подробность, на которую не сразу обращаешь внимание. Несмотря на то, что концертный репертуар его вовсе не был обширен и уж, конечно, любой романс он наверняка знал наизусть, Шаляпин всегда выходил с нотами в руках и во время исполнения то и дело подносил к глазам лорнет и заглядывал в ноты. И этим самым все время сохранялась пусть очень тонкая, но точная грань между поющим Шаляпиным и тем образом, от имени которого он поет. Вот почему, когда седой Шаляпин пел «Размечу по плечам кудри черные», зритель не чувствовал лжи. В том-то и было чудо шаляпинского искусства, что его седые волосы изображали черные кудри, оставаясь седыми» (*С. В. Образцов,* Моя профессия, М., «Искусство», 1950, стр. 61—62).

Близко к этому воспоминание Владимира Яхонтова: «Однажды я слушал Шаляпина. Он пел в концерте романсы Чайковского. Неповторимо, по-шаляпински, проще простого, с лорнетом и нотной тетрадью в руках. Поразительны были именно этот лорнет и нотная тетрадь. Он не пел, а разговаривал с Чайковским. И почему-то ему хотелось стоять с нотной тетрадью... Видимо, он никогда не пел романсов Чайковского? Зачем ему нотная тетрадь? Я был весь внимание: надо не упустить секунды, мгновения, когда он смотрит в лорнет и когда поет...

Он долго водил меня за нос, этот великолепный человек с неповторимым голосом, а потом... потом я догадался. Я догадался и рассмеялся: все, все во мне ликовало от восхищения... Да, он актер! Актер, который водит всех нас за нос! Он великолепно помнит, как поются романсы Чайковского.

Я готов был биться об заклад, что если его разбудить ночью и попросить спеть любой из романсов, он тут же спел бы, без нотной тетради, без лорнета.

Очень веселый я ушел с концерта. Пусть артист водит за нос тех, кто не занимается искусством, а я великолепно подметил, что значительно труднее петь вот так, с лорнетом и нотной тетрадью в руках, и что именно в этом — искусство. Это он для того, чтобы спеть по-шаляпински, проще простого, подумал я» (*Вл. Яхонтов,* Театр одного актера, М., «Искусство», 1958, стр. 26).

Н. К. ЧЕРКАСОВ
«БОРИС ГОДУНОВ» В ПЕТРОГРАДЕ

Воспоминания известного советского актера театра и кино, народного артиста СССР Н. К. Черкасова написаны были для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

Насколько дорога была для Н. К. Черкасова память о Шаляпине говорят его открытки к редактору-составителю двухтомника. В последней из них (от 26 апреля 1956 г.) Черкасов

пишет: «Очевидно, я со своей занятостью взял на себя непосильный труд. Но все же, заканчиваю. Задумал подробно описать «Бориса Годунова» — осталась последняя картина... 4-го проездом буду в Москве, лично все Вам передам...» Действительно, Николай Константинович сам принес свои воспоминания и обязательно захотел прочесть их вслух. Читал он очень выразительно и взволнованно, словно заново переживая свои ощущения от исполнения великого артиста. При этом несколько раз отирал лицо от слез. В замечательном искусстве Николая Константиновича огромную роль сыграло влияние Шаляпина. Об этом свидетельствуют страницы книги Н. К. Черкасова «Записки советского актера», посвященные Шаляпину: «...я ясно сознавал свой интерес к искусству актерского перевоплощения. Он пробудился во мне под влиянием творчества Ф. И. Шаляпина, под впечатлением многообразия и завершенности его сценических образов. Именно шаляпинские образы произвели на меня наиболее сильное впечатление за все время моей работы в театре, именно они пробудили творческую фантазию» («Записки советского актера», М., «Искусство», 1953, стр. 34).

1 Выдающийся советский дирижер Е. А. Мравинский в первые революционные годы (до поступления в консерваторию) вместе с Н. К. Черкасовым работал артистом миманса в бывш. Мариинском театре оперы и балета.

2 До постановки «Бориса Годунова» в Большом театре в 1927 г. сцена «Под Кромами», вопреки замыслу композитора, шла перед сценой смерти Бориса.

МИХАИЛ ЖАРОВ
Ф. И. ШАЛЯПИН

Глава из книги известного актера театра и кино, народного артиста СССР М. И. Жарова «Жизнь. Театр. Кино» (М., «Искусство», изд. ВТО, 1967). Печатается с некоторыми сокращениями.

1 30 ноября 1915 г. в Театре Зимина состоялся гастрольный спектакль Шаляпина «Фауст».

2 С. П. Юдин в своих воспоминаниях о сценических встречах с Шаляпиным не упоминает об этом инциденте. Возможно, это был кто-нибудь из других певцов.

3 Это выступление Шаляпина, очевидно, состоялось в концерте на открытии III конгресса Коминтерна в Большом театре 22 июня 1921 г. В. И. Ленин присутствовал на конгрессе и был избран почетным председателем.

4 Это утверждение автора весьма сомнительно. Естественно, что 25 лет сценической деятельности научили артиста экономно расходовать свои силы. Но никогда он не мог бы петь «не в полный голос» там, где этого требовала музыка и сценическая ситуация.

5 Артист В. П. Дамаев, одаренный от природы феноменальными певческими данными, не обладал вокальным мастерством, не имел школы, и это явилось основной причиной того, что он быстро «пропел» свой голос.

6 Автор имеет в виду «Сцену с курантами».

АЛЕКСЕЙ ПОПОВ
«ЗЕМЛЯ ВОВРЕМЯ ПОРОДИЛА НА СВЕТ ТАКОЕ ЧУДО...»

Печатается фрагмент из книги известного советского режиссера, народного артиста СССР А. Д. Попова «Воспоминания и размышления о театре» (М., «Искусство», 1963).

1 Эта встреча с Шаляпиным состоялась в период работы А. Д. Попова в Первой студии МХТ.

2 В то время (с 1912 г.) особенно подражал Художественному театру в оперных постановках режиссер И. М. Лапицкий, один из создателей и руководителей (вместе с дирижером М. А. Бихтером) петербургского Театра музыкальной драмы.

3 По отношению к Вагнеру автор несправедлив. Р. Вагнер тоже выразил в опере свое время: настроения 1848 г. и разочарование, охватившее общественность Западной Европы после разгрома революции.

Л. НИКУЛИН
ФЕДОР ШАЛЯПИН

Печатаются фрагменты из книги: *Л. Никулин*, «Федор Шаляпин. Очерк жизни и творчества (М., «Искусство», 1954).

1 Вениамин Иванович Никулин, в прошлом известный концертный организатор (см. т. 1 наст. изд., письмо Ф. И. Шаляпина 249, стр. 460).

2 См. т. 1 наст. изд., письмо Ф. И. Шаляпина 228 и комментарий к нему стр. 697.

3 Народный артист Груз. ССР, кинорежиссер И. Н. Перестиани, старый друг Шаляпина еще с тифлисских времен, вспоминает свой разговор с артистом по этому поводу: «А ты видел «Псковитянку?» — спрашивает он меня. Я знаю, что такая картина была поставлена с его участием, но не видел ее. — Так ты посмотри. По-моему, я не гожусь». «Ты? Не годятся те, что снимали тебя. Не глядя, я в этом

уверен...» (*И. Перестиани*, 75 лет жизни в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 105). М. И. Жарову довелось принять участие в «массовках», изображая одного из опричников Грозного. Артист вспоминает: «...Меня поставили рядом с царским шатром, из которого вскоре вышел царь Иван Васильевич Грозный. Солнце пекло невыносимо. Грозный — Шаляпин прищурился, приставил руку к глазам и, как мне тогда казалось, грозно оглядел разбросанные по склону крутого берега (фильм снимался в Кунцеве. — *Ред.*) отряды актеров и статистов, изображавших псковскую вольницу [...] Грим органически дополнял лепку Шаляпиным суровой фигуры Грозного, который был монументален в блестящей кольчуге, в кованом шлеме и широкой епанче. Шаляпин смотрел из-под руки на берег, как бы оценивая обстановку боя, потом взглянул налево, где стояли мы, его конная опричнина, покачал головой и что-то сказал режиссеру Иванову-Гаю, заглядывавшему то и дело в развернутый перед ним сценарий [...] Совсем рядом, в трех-четырех шагах от меня, стоял сам Шаляпин. Могучий гений в облике грозного царя стоял рядом со мной, мальчишкой, под которым неизвестно почему плясала лошадь [...] Федор Иванович некоторое время опасливо косился в мою сторону и наконец произнес: «Молодой человек, попридержите-ка лошадку. А то она или меня, или вас наверняка пришибет. Как вы полагаете?» Ответить я не успел. Кто-то тихо-тихо отвел мою лошадь назад [...] Картины «проезда царя» снимали на Ходынском поле, в старых «хоромных» павильонах торгово-промышленной выставки» (*Мих. Жаров*. Жизнь. Театр. Кино, стр. 38—39).

4 Высказывания прессы были разноречивы. Например, «Рампа и жизнь» (1915, № 43), высказалась очень положительно. Очевидно, фильм все же привлекал зрителей, так как по договору от 4 января 1916 г. было учреждено «Петроградское товарищество» (в которое вошли Ф. Шаляпин, М. Петцольд, М. Волькенштейн и В. Резников) для эксплуатации картины «Псковитянка», принадлежащей Шаляпину, и для продажи и отдачи на прокат кинематографических лент, аппаратов и приспособлений к ним и пр. В ЛГТМ хранится также копия договора Областного кинематографического комитета при Наркомпросе «о приобретении у гр. Ф. И. Шаляпина права на напечатание с лично ему принадлежащего негатива кинофильма «Псковитянка» четырех позитивных лент для публичной эксплуатации их во всех городах, селах и деревнях Советской России (в пределах бывшей Российской империи)... Негатив передается Шаляпиным Комитету для монтажа и напечатания на срок от 25 февраля до 1 апреля 1919 г.».

5 О том, что у Шаляпина после «Псковитянки» не пропала охота сниматься в кино свидетельствует И. Н. Перестиани, который пишет, что уже после революции он мечтал о постановке картины «Степан Разин» с Федором Ивановичем в главной роли по сценарию, который редактировал А. М. Горький. «Федор Иванович был очень заинтересован постановкой «Разина», — вспоминает Перестиани. — Мною был составлен и передан А. В. Луначарскому схематический план этой постановки. Картина начиналась бунтом на царском корабле «Орел», стоявшем в Астрахани, и сожжением этого корабля. Я помню, что Федора Ивановича посетил и заверил в полной готовности финансировать постановку представитель ЦК партии» (*И. Перестиани*, 75 лет жизни в искусстве, стр. 116—117). Причину, почему работа над фильмом не состоялась, режиссер не поясняет.

6 Шаляпин в фильме «Дон Кихот» создал образ большой трагической силы. Но все же он не смог преодолеть весьма слабый сценарий фильма (по свидетельству сына певца, Ф. Ф. Шаляпина, «сценарий писался по частям, параллельно съемкам» (см. т. 1, прим. к письму 335, стр. 709) и очень слабую музыку Ж. Ибера.

7 Автор неверно называет фамилию владелицы Суук-Су. Ею была О. М. Соловьева.

8 Этот эпизод отражен в стихотворении С. Н. Сергеева-Ценского «Скала Шаляпина».

9 Автор несколько ошибся в подсчете прошедших лет после его встречи с Шаляпиным в Мариинском театре. Прошло двенадцать лет. В книге, из которой взят данный фрагмент, Никулин пишет: «Было начало 1921 года. В Петрограде, в бывшем Мариинском театре, Военно-театральный комитет устраивал спектакли для моряков и красноармейцев. Одним из первых спектаклей была «Вражья сила». В театре было холодно, в партере сидели простуженные, кашляющие люди, пахло яловыми сапогами, тянуло махоркой из курилки. Однако это был не рядовой спектакль, у неискушенных зрителей чувствовалось огромное любопытство к человеку, чья жизнь стала легендой, к «царю Федору», как звали Шаляпина балтийцы-матросы [...]

После спектакля мы пришли за кулисы в уборную Шаляпина — у нас было к нему деликатное дело: надо было уговорить Шаляпина выступить в Кронштадте в сухопутном манеже. Кронштадт был почетным местом, и

балтийцы-моряки — не последние люди [...] Дня через два позвонил Дворищин, близкий человек Шаляпина, и сказал:
— Федор Иванович просил вам передать, что в Кронштадте петь будет.
Но этот концерт в Кронштадте не состоялся по военным обстоятельствам.
Единственный случай, когда пришлось увидеть Шаляпина за кулисами в его артистической уборной, имел особый интерес для нас потому, что открылась еще одна тайна его творчества. Он снимал грим Еремки, в зеркале все еще отражалось испитое, страшное лицо варнака, бродяги. По мере того как исчезал этот образ и появлялись мягкие, округлые черты лица артиста, менялся и самый тон его разговора с нами.
Когда исчез Еремка, когда снят был грим и вместо лохмотьев на статной фигуре Федора Ивановича оказался пиджак, когда он небрежно и изящно завязал галстук, исчез и грубоватый, немного разухабистый тон, а прощаясь с нами, Шаляпин превратился в учтивого, приятнейшего хозяина [...] Неужели этот человек полчаса назад явился нам в образе бродяги, горького пьяницы, душегуба Еремки? Действительно, это казалось чудом» (*Л. Никулин*. Федор Шаляпин, стр. 137—139).

10 В феврале 1933 г. Шаляпину исполнилось лишь шестьдесят лет.

11 В 1933 г. Шаляпин еще не был «смертельно болен». Он страдал диабетом.

12 Снова та же ошибка в указании возраста Шаляпина.

13 Шаляпин умер 12 апреля 1938 г., стало быть, концерт, о котором пишет Никулин, состоялся за десять месяцев до смерти артиста.

14 Арию Лепорелло из оперы Моцарта «Дон Жуан» Шаляпин пел на итальянском языке и в концертах в России.

15 Романс А. Флежье «Рог».

16 Автор имеет в виду А. Н. Вертинского, который вспоминал: «В Шанхай Шаляпин приехал из Америки в 1936 г. На пристани его встречала толпа. Местная богема, представители прессы, фотографы. В руках у публики были огромные плакаты «Привет Шаляпину». Журналисты окружили его целым роем. Аппараты щелкали безостановочно. Какие-то люди снимались у его ног, прижимая свое лицо чуть ли не к его ботинкам [...] Длиннейшие интервью с ним заполняли собой все страницы местных газет [...]
Приехал он больным и, конечно, уже сильно переутомленным, как и всякий артист в конце своей карьеры. Естественно, что это был не тот Шаляпин, которого знали в России. Но это был *Шаляпин*. За одно то, что он приехал в Харбин и Шанхай, надо было быть благодарным ему. После его концерта обыватели были разочарованы.
— Поет самым спокойным голосом! — И даже тихо иногда! У нас в Харбине дьякон был... Куда громче пел. — Роптали... Но возвышать голоса не решались: — Неудобно!.. Еще за дураков посчитают. — А сборы какие!.. У местных благотворителей разыгрывался аппетит. Однажды к нему явилась делегация. Просьба была небольшая и скромная: спеть бесплатно концерт в трехтысячном цирке, а сбор отдать им. Шаляпин, естественно, отказал.
В Европе артист, подписавший договор с импресарио, не имеет права даже рот раскрыть без его ведома. Но их это не интересовало. Им нужно было рвануть сумму и разложить ее по карманам. И это сорвалось.
Во главе депутации стоял «князь церкви» — исступленный и неистовый Иоанн, кликушествующий и юродствующий, смертельный враг Советской власти, тупой и злобный монах. Вот тут-то и началось.
Верноподданные газеты подняли невообразимую ругань. Около театра, прямо на улице, прохожим раздавали летучки с заголовками: «Русские люди! Шаляпин — враг эмиграции!», «Ни одного человека на его концерт!», «Бойкотируйте Шаляпина!», «Ни одного цента Шаляпину!»
Дальше шла площадная ругань и грязь.
Не знаю, читал ли эту летучку Шаляпин [...] но на другой день он уехал.
Шаляпин не любил эмиграцию. Его, как и меня, в то время глубоко возмущало то, что эмигранты обливали ушатами клеветы и грязи Советскую Россию [...]
Во время гастролей в Харбине пришлось наблюдать следующую картину. Японцы — тогдашние хозяева Маньчжурии — праздновали годовщину своей победы при Цусиме. Праздновали торжественно и пышно. Огромная процессия с войсками, знаменами, фонариками, оркестрами и плакатами растянулась чуть ли не на километр в длину. И во главе процессии шли... кто бы вы думали? Царские генералы!.. В полной парадной форме царского времени, во всех орденах и регалиях, полученных ими в ту войну!
Шаляпин наблюдал эту картину из окон своей гостиницы.
— Это что ж такое? — в ужасе спрашивал он меня. — Ты подумай, до того низко пасть, чтобы идти в процессии своих врагов, как рабы за колесницей победителей!!!

Его передернуло от отвращения. — Верблюды какие-то... — задумчиво произнес он.
За день до его отъезда я сидел у него в Катей-отеле. Было семь часов вечера. Кое-где на Банде уже зажигались огни. Шаляпин был болен. Он хрипло кашлял и кутал горло в теплый шерстяной шарф. Большой, растрепанный и усталый, он полулежал в кресле и тихо говорил:
— Ты помнишь эти стихи?

«Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый день сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы!»

Всем своим обликом и позой он был похож на умирающего льва. Острая жалость к нему и боль пронзили мое сердце. Точно чувствуя, что я больше никогда его не увижу, я опустился около его кресла на колени и поцеловал ему руку» (см. двухтомник «Ф. И. Шаляпин», т. 2). Несколько по-иному рассказано о японском празднестве в Харбине в журнале «Дон», 1960, № 5, с. 142 (см. т. 1 наст. изд., прим. к письму 357, стр. 711).

17 «Старый орел» — дилетантская опера Р. Гинсбурга (державшего антрепризу в театре Монте-Карло). Либретто написано им по произведению М. Горького «Хан и его сын». Премьера оперы с Ф. И. Шаляпиным в главной роли состоялась 31 января (13 февраля) 1909 г. в Монте-Карло.

18 Опера «Дон Кихот» Ж. Массне была написана композитором специально для Шаляпина и, несмотря на бледность музыки и слабость либретто, имела огромный успех в исполнении великого артиста и на премьере (19 февраля 1910 г.) и на всех последующих спектаклях, в том числе и в России (см. в т. 1 наст. изд. письмо Ф. И. Шаляпина 20 и прим. к нему, стр. 665).

19 Шаляпин умер после Горького через один год, девять месяцев и двадцать пять дней.

В. В. ЯКОВЛЕВ
РАССКАЗ РАБОЧЕГО

Впервые опубликовано в журнале «Советская музыка» (1963, № 8). Здесь дается в новой редакции с дополнениями.
Василий Васильевич Яковлев, в прошлом рабочий сцены Мариинского театра, после революции был избран членом первой коллегии при комиссаре бывших императорских театров. С 1933 г. долгие годы (вплоть до своей кончины в 1973 г.) жил в колхозе «Искра» Лужского района, Ленинградской области. Был председателем колхоза, основал там библиотеку, постоянно вел культурную работу, руководил драматическим кружком. После победы над фашистами участвовал в восстановлении родного колхоза, где в бывшем помещичьем доме, которому насчитывалось около двухсот лет, был сооружен концертный зал на 200 человек, кино, библиотека. В. В. Яковлев всю жизнь оставался страстным поклонником Ф. И. Шаляпина. После опубликования в журнале его воспоминаний («Рассказ рабочего») Яковлев получил более сотни писем с благодарностью читателей. Все эти годы его посещали туристы из Ленинграда, города Пушкина (бывшее Царское Село), из домов отдыха под Лугой с просьбой рассказать все, что он знает о Шаляпине. «С тех пор, — писал он составителю данного издания, — с 1963 года, у меня перебывало более четырех тысяч туристов, а за лето 1970 года — более восьмисот человек».

1 Первая половина книги Шаляпина «Страницы из моей жизни» была опубликована в журнале «Летопись» за 1917 г. (№ 1—12). Кроме того, как позже писал В. В. Яковлев, рабочим была известна книжка И. Пеняева «Первые шаги Ф. И. Шаляпина», изданная в середине первого десятилетия 1900-х гг.

2 В. В. Андреев в 80-х г. прошлого столетия начал выступать в любительских концертах. Первое его публичное выступление как виртуоза на балалайке состоялось в 1886 г. В следующем сезоне состоялся первый концерт впервые организованного им ансамбля русских народных инструментов. Юбилейный концерт «великорусского» оркестра В. В. Андреева состоялся 2 апреля 1913 г.

3 Первоначально, еще весной 1917 г., воодушевленные идеей автономии, артисты оперной труппы Мариинского театра организовали Совет государственной оперы, который явился первым органом самоуправления. Однако в обстановке первого революционного года и внутренних противоречий, без необходимого опыта, СГО трудно было руководить театром. Поэтому с начала 1918 г. административное руководство бывш. Мариинского театра было поручено заведующему подотделом государственных театров Наркомпроса И. В. Экскузовичу, по профессии инженеру, но страстному театралу, близко стоявшему к артистическим кругам, прекрасному человеку и великолепному организатору, по праву заслужившему большой авторитет в художественной среде.

4 Как пишет первый после Февральской революции комендант Мариинского театра В. Беспалов в книге «Театры в дни революции», Шаляпин ушел из Мариинского театра весной 1917 г. из-за обструкции, устроенной ему коллективом хора, отказавшимся исполнять сочиненный Шаляпиным революционный гимн (как известно, ранее забракованный музыкальными авторитетами). Шаляпин перенес свою деятельность в Народный дом в Петрограде, где часто выступал и в годы первой мировой войны.

5 «Маска и душа», Париж, 1932.

6 Там же.

7 Уже 2 июня 1918 г. Шаляпин впервые присутствует на общем собрании артистов — солистов Государственного Мариинского театра по вопросу упорядочения его работы. Под единодушные аплодисменты артист избирается почетным председателем собрания. Как сообщается в протоколе собрания, «Ф. И. Шаляпин извещает собрание, что он просил Совет Государственной оперы освободить его от арбитража, но ввиду настоятельной просьбы СГО не слагать высокой обязанности арбитра Ф[едор] И[ванович] согласился и впредь выполнять ее, но просил собрание принять уверение в том, что он, вопреки разным нападкам в прессе за последнее время, не является хозяином в театре, а товарищем; не имеет никакого лицеприятия, не возвышая одного [артиста] в ущерб другому артисту; действует искренно и позволил себе не навязывать, а рекомендовать дирижеров Голинкина и Пазовского как действительно полезных и нужных во всяком серьезном деле и, рекомендуя их, никакого давления не производил. Все же заметки в прессе только мешают и не дают ему работать со спокойной душой» («Советский театр. Документы и материалы», Л., «Искусство», 1968, стр. 195).

С осени 1918 г. Шаляпин широко входит в репертуар Мариинского театра, не только выступая в своих коронных ролях, но и работая как режиссер. Так, после нескольких представлений «Бориса Годунова» Шаляпин снял временно спектакль с афиши, продолжая его совершенствовать. Одновременно он приступил к подготовке «Хованщины» и затем «Юдифи», увлеченно работая с коллективом исполнителей на репетициях. «Будем работать сколько надо, друзья мои!..» — такими словами он обычно начинал репетицию», — свидетельствует Е. Кузнецов («Последний послужной список Ф. И. Шаляпина» — см. двухтомник «Ф. И. Шаляпин», т. 2). Там же он сообщает, что премьера «Юдифи», сыгранная 22 октября 1918 г., свидетельствовала о высоком взлете театра, окрылила труппу, стала привлекать все возрастающее внимание зрителя. О вдохновенной работе Шаляпина говорит уже тот факт, что за три с половиной месяца — с середины сентября по конец года — Шаляпин спел 35 спектаклей, выступая почти через день-два. (Эта цифра кажется тем более значительной, что по контракту с императорскими театрами Шаляпин в последние годы пел не более 27 раз в сезон.) В честь первой годовщины Октябрьской революции, 8 ноября 1918 г., Шаляпин выступил в «Борисе Годунове», обогатив общий сценический замысел оперы: имеются сведения, что в сцене коронации Шаляпин развернул торжественное шествие бояр и духовенства с иконами и хоругвями, запрещавшееся до революции; он также восстановил в правах сцену «Под Кромами», обычно исключавшуюся из спектакля.

10 ноября артист участвует в торжественном вечере, посвященном 100-летию со дня рождения И. С. Тургенева, выступив в роли Яшки-Турка (в инсценировке рассказа «Певцы»). 12 ноября Шаляпин поет Олоферна («Юдифь»). Перед спектаклем А. В. Луначарский, выступив перед зрителями (что он часто делал в те годы, рассказывая о содержании и эстетических достоинствах оперы), сообщает, что Шаляпин первый из советских деятелей сцены удостоен почетного звания народного артиста. В книге «Маска и душа» Шаляпин указывает, что это произошло на спектакле «Севильский цирюльник», но певец ошибается: партию дона Базилио он пел за весь месяц только один раз — 21 ноября, а извещение о присвоении артисту почетного звания было опубликовано в газете «Северная коммуна» от 13 ноября 1918 г. Во второй половине сезона, то есть начиная с 1 января 1919 г., Шаляпин выступил в сорока спектаклях. Если же взять сезон в целом, то увидим, что Шаляпин принял участие почти в восьмидесяти представлениях, что само по себе говорит о его исключительно интенсивной работе в театре в первые революционные годы. В статье «По поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре» Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) писал: «Взлеты и падения в художественной работе театра могут допускать различные суждения, но существо творимого там дела — подвиг во имя сохранения музыкальной культуры. И тем интенсивнее этот подвиг, что среди деятелей властвует гениальный выразитель русской песенной стихии — стихии русской музыки — Шаляпин [...] Судьба посулила Шаляпину быть про-

водником издавна лелеемой народом песенной стихии в нашу русскую действительность. Через него мы приобщаемся к роднику жизни — к жизненной энергии, светлой, чистой, незамутненной пошлостью. Оттого и захватывает так пение Шаляпина, что в нем мы ощущаем энергию и волю к жизни. Люди не могут не дорожить таким человеком! В революцию вырвались на волю стихийные порывы человеческой души и разрывают омертвевшие схемы, словно росток скорлупу зерна. Жизнь сейчас сильнее искусства, ибо из сферы привычной житейскости люди выброшены в сферу борьбы. Но сила песенной стихии, воплощенная в Шаляпине, не склоняется даже перед жизненной бурей. Великий певец властвует над людьми, внушает им восторг и трепет, и его выступления преображают театр» («Жизнь искусства», 1918, № 37).

Сейчас эти слова, возможно, могут показаться и преувеличенными по своему пафосу и слишком «стихийными». Но в те годы, когда в театре имели место и разболтанность дисциплины, и прямой саботаж, и много других трудностей, деятельность в нем Шаляпина нельзя недооценить. Это доказывает и тот факт, что многие спектакли с участием артиста начиная с 21 мая 1918 г., когда шла «Хованщина» (восстановленная Шаляпиным), были «целевыми». Как сообщал «Вестник театра», «все назначенные до окончания сезона в Мариинском театре спектакли с участием Шаляпина предоставлены для рабочих и профессиональных организаций, школ и красноармейцев. Билеты на эти спектакли в общую продажу не поступят» («Вестник театра», 1919, № 29). «К лету 1919 года недавно угасавший театр достиг внушительного по своему объему репертуара, состоявшего из двадцати двух опер, среди которых доминирующее положение заняли четырнадцать произведений русской классики (из них восемь опер, шедших с участием Ф. И. Шаляпина). Не щадя себя как певца, Шаляпин щедро знакомил народ с недоступными ему ранее сокровищами русской музыкальной культуры» (*Е. Кузнецов,* Последний послужной список Ф. И. Шаляпина. — Двухтомник «Ф. И. Шаляпин», т. 2).

Новый сезон 1919/20 г. по установленной послереволюционной традиции открылся оперой «Руслан и Людмила» (до революции сезон открывался первой оперой Глинки — «Жизнь за царя») с участием Шаляпина. Затем началась работа по восстановлению «Псковитянки» под руководством Федора Ивановича. Недовольный тем, как прошла генеральная репетиция, Шаляпин отменил назначенную премьеру и продолжал работу над спектаклем. Премьера «Псковитянки» состоялась 7 ноября 1919 г., то есть во вторую годовщину Октября. Спектакль прошел в сезоне одиннадцать раз, в основном для участников различных совещаний и конференций. В этом же сезоне Ф. И. Шаляпин выступил в заглавной партии оперы С. В. Рахманинова «Алеко» на сцене филиала— в помещении бывшего Михайловского театра. Из воспоминаний Э. И. Каплана (см. наст. том) видно, что партнерами Шаляпина были молодые певцы. С молодежью он старательно работал и на большой сцене.

Сезон 1920/21 г. в бывш. Мариинском театре открылся возобновленной оперой Н. А. Римского-Корсакова «Садко» с участием Шаляпина в партии Варяжского гостя. Тот же Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) отмечал: «Видно, что затрачено много труда на то, чтобы наладить общую стройность, при наличии значительного притока молодых сил. В театре, по-видимому, господствует строгая художественная дисциплина и настойчивая работа, в условиях которой воспитывается молодое поколение артистов. В их руках — будущее театра» («Жизнь искусства», 1920, № 566—567).

Еще более увлеченно и старательно Шаляпин работал над постановкой «Вражьей силы» А. Н. Серова. Спектакль с его участием, показанный 7 ноября 1920 г., то есть в день третьей годовщины пролетарской революции и данный для рабочих-ударников, в полном смысле был праздничным. В этой опере Шаляпин выступил девятнадцать раз за сезон. Всего же в этом сезоне он спел восемьдесят спектаклей плюс участие в симфоническом концерте в честь 150-летия со дня рождения Бетховена. Вряд ли можно не согласиться с тем, что все эти годы Шаляпин работал, как никогда, реализуя и свои режиссерские замыслы.

При этом Шаляпин весьма активно относился к своим общественным обязанностям. В начале 1919 г. был распущен Совет Государственной оперы и во главе театра стала директория по назначению Наркомпроса, с участием выборного от творческих коллективов театра. «Солисты, хор и оркестр единогласно выбрали в директорию Мариинского театра Ф. И. Шаляпина», — сообщал «Бирюч петроградских государственных театров» (1919, № 17 — 18). Так же он оказался и выборным от оркестра в директорию Большого театра в Москве. В марте 1919 г. директория бывшего Мариинского театра была утверждена в составе: Ф. И. Шаляпин, Э. А. Купер, пере-

шедший из Большого театра в Мариинский, художник А. Н. Бенуа, режиссер П. С. Оленин, Б. В. Асафьев. В заседаниях директории принимали участие завотделом гостеатров И. В. Экскузович и А. К. Глазунов. На первом же заседании директории 26 марта Шаляпин предложил свою схему реорганизации работы театра с тем, чтобы повысить трудовую дисциплину, качество репертуара и спектаклей. Он сказал (как записано в протоколе): «Чтобы поднять на должную высоту оперное дело в Мариинском театре, необходимо обратить самое серьезное внимание на следующие принципы:
1. Театр должен иметь в своем распоряжении первоклассный состав исполнителей.
2. В репертуар театра могут быть включены только те оперы, которые могут быть первоклассно обслужены как артистическим элементом, так и материальным имуществом театра.
3. Большое театральное дело, представляя из себя по своему механизму подобие действующего военного штаба, должно обладать полнейшей дисциплиной во всех отраслях дела». (К этому параграфу следует примечание: «Для проведения в жизнь содержания 3-го пункта необходимо, чтобы у служащих сложилось нормальное убеждение, что наряду с правами гражданина имеются и его обязанности».) Далее следует ряд пунктов, намечающих мероприятия для поднятия дисциплины. Интересно предложение Шаляпина по поводу репертуара: «Весь пестрый репертуар этого сезона должен быть детально пересмотрен, из него должны быть выбраны оперы, наилучше обставленные как художественно, так и материально, и поставлены как ходовой основной репертуар будущего сезона, к которому и добавляются оперы, признанные желательными к постановке (последние ставятся только заново). Этой мерой Мариинский театр постепенно будет избавлен от необходимости загромождения ветхими постановками как в художественном, так и в материальном смысле». Все эти предложения Шаляпина были приняты единогласно, как помечено в протоколе секретарем СГО В. Вольфом («Советский театр. Документы и материалы», стр. 199).

Шаляпин в числе некоторых других деятелей также помог привлечь внимание В. И. Ленина к нуждам Мариинского театра. Всякого рода «леваки» вели наступление на богатейшее имущество Мариинского театра, накопленное десятилетиями. Например, один только его сценический гардероб насчитывал до полутора миллионов единиц хранения. Какой-то частью этого театр охотно делился с самодеятельными кружками. Но некоторым дельцам этого показалось мало, и по предложению одного из работников театрального отдела Наркомпроса был внесен на рассмотрение Совета народных комиссаров вопрос о передаче сценического имущества Мариинского театра провинциальным коллективам. В середине июля 1919 г. руководство Мариинского театра объединило силы с московскими театрами, также подвергавшимися нападкам. «Мы решили подкрепить наши силы участием Ф. И. Шаляпина в петроградской делегации и отправились (Э. Купер и я), — вспоминал И. В. Экскузович, — его уговаривать. Однако уговаривать его не пришлось. Он охотно согласился и, схватив какое-то старинное оружие, которого всегда было много в его кабинете, воинственно заявил, что готов отстаивать интересы родного театра... Я успокоил его, сообщив, что говорил с А. В. Луначарским, который ответил, что поддержка нам обеспечена». (Рукописная записка И. В. Экскузовича.) В Москве состоялось совещание совместно с представителями московских государственных театров. В протоколе этого совещания говорилось: «Интересы русской культуры требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и разрушение в их структуру или произвести распыление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей. Необходимо бережно и строго охранять их сущность и условия, в которых единственно возможно осуществление их задач.

На основании вышеизложенного, выборные представители государственных театров Петрограда — Мариинского, Александринского и Михайловского — и Москвы — Большого, Малого и Художественного, — собравшись на экстренное заседание 18 июля 1919 г., образовали между указанными театрами (признаваемыми нами равноценными для искусства) общий, объединяющий наши стремления аппарат, имеющий свое представительство и в Союзе (работников искусств) и в Правительственных органах» (цит. по статье Е. Кузнецова «Последний послужной список Ф. И. Шаляпина). Под этим документом, среди других, стоят подписи Ф. И. Шаляпина, К. С. Станиславского, А. И. Южина и П. М. Садовского.

Одновременно с этим одобренным Луначарским документом ему была вручена и просьба «немедленно провести в жизнь переименование указанных государственных театров в академические».

В последней декаде июля В. И. Ленин принял Шаляпина, Экскузовича и Луначарского, о чем тепло вспоминает певец в своей книге «Маска и душа». Артист, по свидетельству Экскузовича, принимал активное участие в беседе с Лениным о нуждах театров, но в своей книге «Маска и душа» изложил эту беседу неполно. В результате состоявшейся встречи 26 августа 1919 г. Лениным был подписан Декрет об объединении театрального дела.

В конце 1919 г. было утверждено новое положение о государственных театрах, получивших звание «академических». О роли Шаляпина в эти годы в бывш. Мариинском театре, с 1 января 1920 г. переименованном в ГАТОБ (Государственный академический театр оперы и балета), говорит протокол заседания директории ГАТОБ, где зачитывалось постановление Луначарского о переходе театра к единоличной системе управления. При этом остальным членам бывшей директории театра (Э. А. Куперу, Л. С. Леонтьеву, П. С. Оленину, А. Н. Бенуа и Б. В. Асафьеву) было предложено возглавить свои участки работы и представить заключения о правах и обязанностях, которые они согласны взять на себя, — каждый в своей области. Затем, как сказал Экскузович, с ними будет заключен соответствующий договор за его и Шаляпина подписями. Представляет интерес и докладная записка И. В. Экскузовича, относящаяся к 1920 г. В этой записке ставится вопрос о необходимости создания студии для воспитания оперных артистов, режиссеров, дирижеров, концертмейстеров. В качестве руководителя студии указывался Ф. И. Шаляпин, зав. музыкальной частью — Э. А. Купер. Нетрудно предположить, что эта идея создания студии была подсказана Шаляпиным. Тогда особенное значение приобретают слова Шаляпина, сказанные им в конце книги «Маска и душа», что его мечтой было «создание идеального театра». «Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью» (т. 1, наст. изд., стр. 302—303).

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ
РАССКАЗЫВАЮТ СТАРЫЕ МОРЯКИ

Печатается по тексту книги: *Ираклий Андроников.* Я хочу рассказать вам... Рассказы. Портреты. Очерки. Статьи (М., «Советский писатель», 1962).

1 Речь идет о письме Ф. И. Шаляпина А. М. Горькому, написанном в первой половине июня 1908 г. на бланке парохода Гамбургского отделения Южноамериканского пароходного общества. Артист после первых триумфальных выступлений в Париже в «Борисе Годунове» («Сезон русской оперы») направлялся на гастроли в Южную Америку. И. Л. Андроников нашел это письмо в «бурцевском чемодане» — случайно обнаруженной в Актюбинске интереснейшей коллекции документальных материалов, относящихся к истории русской культуры.

2 Обычно Шаляпин позировал А. Я. Головину в декорационной мастерской театра. Большой портрет Шаляпина в роли Бориса в коронационном костюме, во весь рост, в бармах, с посохом, Головин написал в 1912 г. Портрет был приобретен музеем Александра III (ныне Государственный Русский музей). Пресса сообщала: «Совсем новое приобретение — поступивший прямо из мастерской Головина исполненный им интереснейший портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова («Русская художественная летопись», изд. журнала «Аполлон», 1912, № 6). Сохранился рассказ художника Б. А. Альмедингена об обстановке, в какой писал А. Я. Головин Шаляпина — Олоферна в 1908 г.: «...накануне продажи билетов площадь живет всю ночь. Молодежь шумит, организуя очередь, перекличку. Хмурые городовые с опаской озираются: «Как бы не вышло чего! Похоже на сходку». Время от времени люди выбегают из очереди к костру: мороз, как назло, свирепеет. Вдруг шум, крики, свистки — это пролезает в очередь барышник. Его изгоняют, порядок восстанавливается [...]

Наконец наступает долгожданный день спектакля. Опера спета, прозвучали последние слова Юдифи [...] Молодежь спешно одевается и бежит к артистическому подъезду проводить своего любимца Ф. И. Шаляпина. А он, усталый, еще выходит десятки раз на вызовы и, наконец, окончательно скрывается за кулисами. Занавес опущен. Зал темнеет. Тем временем у артистического подъезда становится все теснее. Проходит еще полчаса, а Шаляпина все нет. Выходит сторож и сообщает: «Нечего ждать, Федор Иванович уехали». Ему верят, так как никто из ожидающих не подозревает, что Шаляпин в театре и труды его еще не кончены: после спектакля он в костюме и гриме Олоферна будет до утра позировать Александру Яковлевичу Головину [...]

А в это время над зрительным залом, в декорационной мастерской, идут приготовления [...] Приходят плотники, бутафоры, осветители, устанавливают на небольшой площадке ложе Олоферна и осветительные приборы. Тут же

приготовлен большой подрамник с натянутым белым холстом [...] Обстановка мастерской тоже проста: скамейка, табуретки, большой стол на козлах, покрытый декорационным холстом, — вот и все. На этом столе приготовлен ужин: Федор Иванович должен подкрепить себя для ночной работы. Ужин обильный, так как, по установившейся традиции, Шаляпин приводит с собой на эти ночные сеансы своих друзей [...]
В сосредоточенную тишину мастерской проникает отдаленный говор и смех — это поднимается по лестнице сам «Олоферн» со «свитой». Открывается маленькая дверь, в нее протискивается огромная фигура, подымается на три ступеньки, выпрямляется, и вот Шаляпин в мастерской. Раздается его могучий призыв — Александр Яковлевич идет навстречу.
В мастерскую по очереди входят гости. Их сегодня много, человек двадцать: супруга Федора Ивановича, Мария Валентиновна, врач-ларинголог, всегда присутствующий на его спектаклях (Шаляпину постоянно мерещатся горловые «непорядки», но, к счастью, вмешательство врача редко оказывается необходимым); за ними идут два знаменитых тенора — Дмитрий Алексеевич Смирнов и Александр Михайлович Давыдов, общий любимец, дирижер Даниил Ильич Похитонов, и еще несколько человек. Шествием распоряжается друг Шаляпина Исай Григорьевич Дворищин [...]
Замыкает шествие загадочная фигура в берете, черной австрийской куртке и широчайших панталонах [...] Это Павел Егорович Щербов, художник-карикатурист, друг Шаляпина, мишень для бесконечных дружеских шуток Федора Ивановича [...] Федор Иванович с гостями садится за стол, хозяин же занят своими красками и не обращает ни на кого внимания [...]
Полчаса отдыха за столом, и Федор Иванович уже поглядывает на свое ложе. Сейчас начнется важнейший момент в работе над портретом — работа художника с моделью. Такая модель, как Шаляпин, сама имеет право участвовать в поисках позы, характерной для образа Олоферна. Общая композиция была задумана еще раньше, теперь уточняются детали движения — руку поднять, руку опустить, изменить поворот головы, положение ног [...] Вот Головин берет в руку толстый декорационный уголь и начинает быстро наносить линию за линией, черту за чертой. Мы, смотрящие, поражены тем, как художник одним взглядом охватывает грандиозную фигуру Шаляпина — так она насыщена движением, внутренней силой [...]
Проходит час, полтора. «Олоферн» покашливает. Головин поднимает голову и понимает, что неутомимый Шаляпин устал, предлагается перерыв [...] Чашка крепкого чаю, глоток вина — и начинаются шутки, говор, смех [...] Шаляпину делается жарко от напряжения, от грима и парика, на его лице выступают капли пота. Головин также все чаще вытирает платком лоб и шею. Внезапно он отрывается от портрета и обращается к гостям, словно их только что увидел. Начинаются разговоры, вначале приглушенные, а затем все более громкие. Головин поддерживает беседу отдельными репликами. Д. А. Смирнов и А. М. Давыдов начинают петь дуэтом неаполитанские песни: Шаляпина надо развлечь [...] Голоса двух замечательных теноров звучат удивительно красиво. Начинает подпевать и Шаляпин [...] Похитонов подходит к пианино и начинает играть [...] Под его музыку Александр Яковлевич пишет с удвоенной энергией, а Федор Иванович не замечает, что прошло уже много часов упорного труда (ведь перед сеансом был ответственнейший спектакль, Шаляпин находится в театре уже десять часов, и все время его нервная система в предельном напряжении; только богатырский организм и громадная воля помогают ему выдерживать эту нагрузку)» (*Б. А. Альмединген,* Головин и Шаляпин, Л., «Ленинградский художник», 1958).
Сеанс продолжался до семи часов утра! Головину принадлежат пять больших портретов Шаляпина — в роли Демона (1903—1904), Мефистофеля в красном (1905), Олоферна (1908), Мефистофеля в черном (1909), Бориса Годунова (1912).

3 Автор имеет в виду, вероятно, начало нашего века. Э. Ф. Направник умер в 1916 г. Несмотря на глубокое уважение, которое питали друг к другу Шаляпин и Направник (Асафьев вспоминает слова Направника о Шаляпине: «Поет, словно Рубинштейн играет, а тот играл, как пели, бывало, старые итальянцы»), маститый дирижер сравнительно мало руководил спектаклями с Шаляпиным. Во многом здесь сыграла роль разность позиций певца и дирижера (см. в т. 1 наст. изд. прим. к письму 157, стр. 687). В спектаклях Шаляпина чаще всего участвовали дирижеры Д. И. Похитонов, А. Коутс, Э. А. Купер.

4 Шаляпин долго не получал звания «солиста его величества». «Двор» к нему не благоволил. Только в сентябре 1907 г. по ходатайству В. А. Теляковского, просившего ускорить дело в связи с «отъездом Шаляпина за гра-

ницу», последовало отношение канцелярии Министерства двора о том, что «высочайшим повелением» «артисту — певцу оперной труппы императорских театров Федору Шаляпину по оставлении им службы при театрах предоставить звание артиста императорских театров». Конечно, Шаляпин не «оставил» службы в императорских театрах, так как уже 23 сентября 1907 г. предусмотрительный Теляковский заключил с артистом контракт на пять лет (до 23 сентября 1912 г.) с обязательством спеть 20 спектаклей в год за оплату по 1500 рублей каждый, и по 2 тысячи за последующие. Вскорости к вышеуказанному «отношению» 7 октября 1907 г. в адрес Теляковского последовало «дополнение», в котором говорится, что генерал-адъютант барон Фредерикс (министр двора. — *Ред.*) «не признал возможным ходатайствовать о возведении артиста Шаляпина в звание потомственного почетного гражданина, так как означенный артист прослужил при императорских театрах всего 8 лет и так как Шаляпину уже оказана монаршая милость предоставлением ему, до выслуги установленного срока, звания артиста императорских театров» (ЦГИА, ф. № 497). Звание же «солиста» Шаляпин получил только в 1910 г., когда он уже пользовался всемирной известностью.

5 В отдельных опубликованных к 40-летию Советской власти воспоминаниях старых большевиков имеются новые материалы, характеризующие общественно-творческую деятельность Шаляпина как в первые годы Октябрьской революции, так и в месяцы, предшествующие этому историческому событию. Газета «Радянська культура» за 21 августа 1957 г. опубликовала воспоминания старого большевика А. А. Клименко о его встречах с Шаляпиным. Клименко служил на знаменитом крейсере «Алмаз», прозванном украинской «Авророй». Как залп «Авроры» в октябре 1917 г. возвестил начало новой эры, так залп «Алмаза» в январе 1918 г. оповестил о победе Советской власти в Причерноморье. «Летом 1917 года, — вспоминает А. Клименко, — «Алмаз» срочно вызвали из Новороссийска в Севастополь [...] Это и было в Севастополе... Сижу я с друзьями в кубрике, говорим про то, про се, вдруг вахтенный вызывает:

— Клименко, надень парадную форму! Через пять минут будь в кают-компании.

Я ничего не понимаю, но приказ есть приказ... Не прошло и пяти минут, как я уже был возле кают-компании. Теперь не припомню, как и кто открыл мне дверь. Около рояля я увидел высокого человека в штатском... И больше никого...

Рапорт исполняется всегда точно.

— Честь имею! Гальванер Клименко явился по вашему приказанию.

— Очень рад. Артист Шаляпин, — улыбнувшись, сказал он и попросил сесть. — Я слыхал, что у вас хороший голос. Вы где-нибудь учились? Я хочу вас послушать. И, наигрывая мелодию на рояле, Шаляпин тихо запел: «Эх, дубинушка, ухнем!», запел и я.

Шаляпин очень внимательно слушал меня, наигрывая разные варианты, а я, стоя рядом, подхватывал знакомые мелодии. Неожиданно он повернулся ко мне и сказал:

— Будете солистом нашего матросского хора.

Федор Иванович сказал мне, что готовится концерт матросского хора, весь сбор которого поступит в пользу жертв революции. Руководить хором будет он сам... Собралось нас больше ста певцов со всех кораблей Черноморского флота. Две недели шли спевки [...] Большой Приморский бульвар Севастополя был заполнен народом. Газеты писали, что собралось более тридцати тысяч человек. Казалось, что по бульвару раскинулся грандиозный пестрый ковер. Внизу его омывали тихие зеркальные воды громадной бухты. Неподвижно стояли военные корабли.

Одетый в матросскую форму, стоял перед нами дирижер и главный запевала Федор Иванович Шаляпин. Под его управлением мы исполнили «Дубинушку», «Есть на Волге утес», «Замучен тяжелой неволей» и другие песни. Аплодировали нам так, что казалось, налетел шквал и шумели волны, разбиваясь о берег» (см. в т. 1 наст. изд. письмо 228 и прим. к нему, стр. 697).

Имеются сведения, что Ф. И. Шаляпин вплоть до весны 1922 г. часто выступал в концертах, сопровождавших крупные партийные и общественные мероприятия — конгрессы, съезды, конференции, митинги и т. д.

И. М. РУММЕЛЬ
КОНЦЕРТЫ В ПСКОВЕ

Рассказ И. М. Руммеля, театрального и концертного организатора, о концертах Ф. И. Шаляпина в Пскове в 1920 г. публикуется впервые.

1 Шаляпин всегда проявлял большую заботу о своей первой семье, где было пятеро детей, и в трудные годы гражданской войны регулярно снабжал их продуктами, которые получал в виде гонорара за свои выступления. В ЛГТМ хранятся письма к артисту его пер-

вой жены Иолы Игнатьевны Торнаги (на итальянском языке), в которых она благодарит Шаляпина за помощь и перечисляет, какие продукты были получены от него.

2 Шаляпин получил письмо из Ревеля (Таллин) от советского представителя И. Гуковского, помеченное 22 марта 1920 г. Гуковский сообщал, что «эстонские министры» просили его посодействовать заполучить Шаляпина в Ревель на несколько концертов. «Сегодня выезжает отсюда в Москву, — говорится в письме, — комиссия по обмену ратификациями. Секретарь ее г. Томингс может сообщить Вам все необходимые сведения о концертном зале и пр.».

3 2 мая 1920 г. Руммель получил письмо от Шаляпина: «Милый Исаак Михайлович. Ввиду совершенно неожиданной и необходимо-спешной поездки моей в Ревель я, к моему великому огорчению, вынужден просить Вас перенести мой концерт во Пскове на 20 мая. Я отлично сознаю, что доставлю этим Вам большие огорчения, но прошу Вас и милых псковичей извинить меня за невольный неприятный казус. Примите мой привет. *Ф. Шаляпин*».

4 Концерты Шаляпина в столице буржуазной Эстонии состоялись 10, 12 и 15 мая 1920 г. Накануне его гастролей местная пресса писала: «В имени Шаляпина сказано все. Каждый любитель искусства высоко оценит его великий талант». Артиста на вокзале встречала большая толпа людей. Билеты на его выступления в концертном зале «Эстония» были распроданы задолго, несмотря на высокие цены. Однако поначалу буржуазные газеты недружелюбно отнеслись к приезду певца из Советской России, и первые отзывы прессы не отличались доброжелательностью. Но огромный успех певца у слушателей воздействовал и на рецензентов. Один из них писал: «Мало можно найти артистов, которые с шаляпинской легкостью и изяществом пользуются своим голосом. Его богатые голосовые оттенки ни с чем не сравнимы. Он не только великий певец, но и великий актер». Шаляпина публика засыпала цветами и увенчала лавровым венком.

5 Сатин — персонаж из пьесы М. Горького «На дне».

С. Я. ЛЕМЕШЕВ
ПРОЩАНИЕ С МОСКВОЙ

Фрагмент из книги солиста Большого театра СССР, народного артиста СССР С. Я. Лемешева «Путь к искусству» (М., «Искусство», 1974).

1 Последние концерты Шаляпина в Москве состоялись в апреле — мае 1922 г. 21 апреля певец участвует в концерте (Большой зал консерватории), организованном Московской губернской комиссией помгола в пользу голодающих. В концерте также приняли участие Н. С. Голованов, А. В. Богданович, Ф. Ф. Кенеман и другие. На афише значится: «Первый концерт по возвращении из-за границы. Шаляпин — голодающим». Второй концерт состоялся 29 апреля также в Большом зале консерватории. Концерт 2 мая «В пользу голодающих» был дан в помещении Муздрамы. 9 мая — последний концерт в Большом зале консерватории. Затем (14 мая) поет «Русалку» в Большом театре в бенефис оркестра и в июне уезжает в Петроград.

С. Т. КОНЕНКОВ
В ТЕАТРЕ И В МАСТЕРСКОЙ

Первая половина воспоминаний известного скульптора, народного художника СССР С. Т. Коненкова о Шаляпине приводится здесь в той редакции, в какой они опубликованы в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин» (т. 2), так как были написаны специально для этого издания. Вторая часть — со слов «На выставку пришли Шаляпин, Рахманинов...» дается по книге С. Т. Коненкова «Мой век» (М., Политиздат, 1971).

1 С. Т. Коненков пишет: «В декабре 1923 года я уезжал в Америку, как оказалось, надолго. Поездка была устроена Комитетом по организации заграничных выставок и артистических турне при ВЦИК. Цель поездки — пропаганда русского советского искусства... В поездке должны были принять участие И. Д. Сытин и его сотрудник в издательских делах И. И. Трояновский, И. Э. Грабарь, С. А. Виноградов — деятельный руководитель Союза русских художников, художники Ф. И. Захаров и К. А. Сомов, переводчик В. В. фон Мекк» («Мой век», стр. 244, 246).

2 Часть труппы Московского Художественного театра с К. С. Станиславским во главе в сентябре 1922 г. отправилась в гастрольное путешествие по Европе и Америке. Вернулась в Москву в августе 1924 г.

3 Жена С. Т. Коненкова.

4 Новая постановка «Дон Кихота» в Париже в «Опера комик» с участием Шаляпина состоялась в конце 1931 г. Приводим фрагменты из статьи критика Андре Левинсона, напечатанной в газете «Comoedia» 6 декабря 1931 г. под заголовком «Дон Кихот Шаляпина»: «Еще

раз Федор Шаляпин садится на Россинанта и надевает шлем Мамбрино; и то же волшебство, которое в воображении идальго превращает мельницу в великана, а крестьянку — в прекрасную Дульсинею, делает шедевром довольно заурядный сценарий. Либреттисты этой героической комедии превратили роман Сервантеса в буффонаду, сентиментальную и назидательную, бурлескные черты которой утопают в бесцветных, хотя и гуманных стихах. Но гений Шаляпина возвращает ламанчскому рыцарю все величие; артист дает герою свой рост, превосходящий обычные размеры, и сообщает несравненную человечность. Чудесной силой он оживляет заштампованный, банальный текст, освещая приключения рыцаря Печального Образа тем высоким смыслом, которые им придал девятнадцатый век... В своем Дон Кихоте Шаляпин подчеркивает возвышенное за счет смешного: в его герое так мало комичного, что трудно себе представить, над чем могут смеяться простаки... Странное безумие рыцаря воспринимается, как трогательное простодушие: его воображаемая миссия, его мученичество превращаются почти в реальность. С тех пор как Шаляпин открыл нам Дон Кихота, более двадцати лет легли на мощные плечи русского гиганта, но не согнули его. Сила и богатство его великолепного голоса, естественно, могли измениться; не могла не беспокоить бесконечно чувствительную душу художника и необходимость изъясняться на иностранном языке. Но странная вещь! Эти, так сказать, материальные препятствия, казалось, заставляют только еще ярче сиять глубокую душу и патетическую красоту святого Кихота в исполнении Шаляпина. Нет ничего посредственного в этой огромной фигуре, хотя музыка целиком создана из шумного воодушевления или приторной грусти. Восполнить этот недостаток может только большое воображение и инициатива артиста, его полная самоотдача. Исполнение Шаляпиным оперы Массне не имеет себе равных, если не говорить о драмах Мусоргского, где пение каким-то необъяснимым чудом не расходится с артикуляцией и выражением, свойственными разговорному языку. Но когда артисту приходится петь французские силлабические строки с равномерными каденциями, он наполняет четкий размер стиха необычайной ритмической жизнью, накладывая глубоко пережитую фразу на симметричные отрезки мелодии. Особенно трогает певец своей захватывающей искренностью в «il parlando» (так называемый «говорок». — *Ред.*), который как бы не связан с музыкой. Это — отрывки фраз, произносимые вполголоса и вырывающиеся из глубины души, внутренний диалог. В мольбе, обращенной к разбойникам, Шаляпин потрясает нас богатством модуляций голоса, в финале этой сцены приводит в восторг великолепной мужественностью своего баса, который гремит торжествующими фанфарами. В сцене, когда герой дремлет, опершись на свое копье, красноречивое молчание и кажущаяся неподвижность — во сне он вздрагивает и постепенно сползает вдоль древка копья — превосходят его вокальное искусство. Движение, с которым Дон Кихот, упав на колени, затем поднимается, ухватившись за свое копье, а его тело, вибрирующее подобно луку Улисса, образует необычайную, но великолепную линию, — эта мимическая картина должна войти в историю пластических искусств, как композиция, достойная художников барокко, Микеланджело Караваджо или даже Микеланджело Буонарроти. Другой характерной особенностью Шаляпина в Дон Кихоте является его «испанизм», хотя в музыке нет ничего от иберийского колорита, кроме spiccato струнных, предшествующего его серенаде. Идальго Шаляпина — испанец, так же как его царь Борис — русский... Это сродство с духом Испании уже удивляло и поражало меня некогда в его Филиппе II в «Дон Карлосе» Верди... И в условные декорации театра, в вульгарную пестроту испанских лохмотьев великий артист привносит нечто от суровой обстановки, в которой развертываются приключения Дон Кихота...» (Перевод с французского Н. Тумской).

СОЛ ЮРОК
КОМЕТА ПО ИМЕНИ «ФЕДОР»

Фрагменты из книги известного американского антрепренера С. И. Юрока «Импресарио», вышедшей в США в 1947 г. Впервые опубликованы на русском языке в журнале «Советская музыка» (1963, № 2). Перевод с английского А. Афониной и Л. Морошкиной.

[1] А. М. Горький принимал активное участие в подготовке первой русской революции. В дни вооруженного восстания в Москве в декабре 1905 г. писатель снабжал рабочие боевые дружины деньгами и оружием, на его квартире тайно встречались руководители и участники восстания. Горькому грозили за это репрессии. И он, вместе с М. Ф. Андреевой, временно, в начале 1906 г., по распоряжению партии, уехал за границу. В Америке выступления Горького, рассказывавшего о русской революции, имели большой успех. Здесь же он

написал воззвание в защиту революции и против предоставления иностранных займов царскому правительству. Деятельность Горького вызвала травлю американской прессы, вплоть до вмешательства в его личную жизнь, чтобы заставить его уехать из США.

2 Ефрем Цимбалист был представителем русской скрипичной школы, возглавляемой выдающимся педагогом Петербургской консерватории Леопольдом Ауэром, воспитавшим плеяду знаменитых скрипачей. Среди его учеников М. Полякин, Я. Хейфец, М. Эльман и другие.

3 «Мне выпала честь впервые записывать его на пластинки в Санкт-Петербурге в 1902 году, — писал в журнале «Граммофон» (Лондон, 1938, май) Фред Гайсберг. — Убедить его приступить к записям было весьма трудным делом для любого заинтересованного в том лица. И если мне удалось заполучить Шаляпина для довольно многочисленных записей, то это стоило больших усилий и нервов.

Как правило, записи назначались на позднее вечернее время и именно мне поручалось доставлять его в студию. Если артист был «в голосе», особых проблем не возникало. Но когда Шаляпин оказывался недоволен своей формой, я, появляясь в его роскошном доме, обычно заставал певца, хмуро встречавшим меня, лежа на диване. Он недоуменно выслушивал предложение отправиться в студию и заявлял, что об этом не может быть и речи. Иногда, прочистив горло, он приказывал доставить ларингоскоп, и слуга со всех ног бросался за зеркальцем, с помощью которого бас изучал, не покраснели ли его голосовые связки. В подобном настроении угодить ему было трудно... Если изучение связок не обнаруживало следов покраснения, мы издавали дружный вздох облегчения. — Шаляпин будет петь! Когда исполнять предстояло богатый и разнообразный репертуар, он начинал улыбаться, а мы чуть не пускались в пляс и спешили помочь ему одеться.

Его первое появление в нашей студии оставило у меня незабываемое впечатление. Мы прибыли туда на запряженных лошадьми санях, и когда певец вошел в зал, его восторженно встретили хористы и оркестранты, в течение нескольких часов терпеливо дожидавшиеся появления Шаляпина. В тот вечер он был неутомим и часами напролет пел, сохраняя великолепную вокальную форму. Мы делали одну запись за другой и кончили лишь к часу ночи. Певец был так доволен, что пригласил меня и всех присутствовавших завершить ночь в ресторане «Стрелка», где выступал известный цыганский хор. Мы расселись в шести или семи экипажах и покатили на санях по твердому и хрусткому снегу. Около часа продолжалась эта поездка по морозному ночному Петербургу. По прибытии в «Стрелку» мы были радушно встречены его хозяевами и гостями. Выступление цыган повторили еще раз, но уже с участием Шаляпина, который в окружении исполнителей пел и дирижировал «смешанным» хором. К цыганам присоединились и певцы, приехавшие с нами. Так мы провели несколько часов в обстановке непринужденного веселья и увлеченного музицирования, и Шаляпин был душой всей компании... Интересно, что некоторые из записей, сделанных в тот вечер, вошли впоследствии в исторический каталог грампластинок фирмы «Голос его хозяина» («Хиз мастерс войс»). Много раз приходилось мне бывать в московском и петербургском домах Шаляпина и видеть различные свидетельства восхищения и преклонения (подарки, подношения, реликвии), которыми осыпали артиста соотечественники. Все это он утратил, покинув в 1922 году Россию. В этот роковой для певца год я встречался с Шаляпиным в Риге и помогал ему в составлении концертных программ ближайших выступлений. Возник вопрос, какие произведения следует оставить для «бисов», учитывая нерусский характер аудитории.

Мы внесли в этот перечень «Двух гренадеров» Р. Шумана, «Блоху» М. Мусоргского и «Как король шел на войну» Ф. Кенемана. Я знал, что встречи с бурлаками породили горячую симпатию Шаляпина к жизни и устремлениям трудового люда, и поэтому предложил артисту поведать миру о своем народе исполнением песни волжских бурлаков. Ее простая мелодия с припевом «Эй, ухнем!» была хорошо известна русской публике; но певец возразил что, во-первых, ее сопровождает хор, а, во-вторых, содержание этой вещи способен понять и оценить только русский слушатель. Я сказал, что мы можем напечатать в программках перевод песни на разных языках, и попросил его друга Кенемана подобрать фортепианный аккомпанемент к этому номеру. Пианист согласился и после нескольких попыток создал редакцию, которую Шаляпин, наконец, одобрил. Я присутствовал при первом исполнении этого произведения в 1924 году и испытал особое удовлетворение от сознания своей причастности к шаляпинскому триумфу. Со времени премьеры и до конца его исполнительской карьеры «Эй, ухнем!» неизменно входила в программы концертов певца, и если бас поче-

му-либо пропускал ее, галерка добивалась, чтобы она обязательно прозвучала». (Перевод с английского М. Малькова).

КЛОД ФАРРЕР
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Фрагмент из книги. Впервые опубликован на русском языке в переводе С. Карзинкиной в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

1 Жена Клода Фаррера играла в Петербурге во французской драматической труппе, которая до революции давала спектакли в Михайловском театре.

2 У М. В. Петцольд от первого брака были дочь Стелла и сын Эдуард.

ТИТО СКИПА
ВОСПОМИНАНИЯ О ШАЛЯПИНЕ

Записаны со слов знаменитого итальянского певца во время его пребывания в Москве в 1957 г. для двухтомника «Ф. И. Шаляпин», где эти воспоминания опубликованы (т. 2).

ТОТИ ДАЛЬ МОНТЕ
«GRANDE BARBIERE»

Воспоминания выдающейся итальянской певицы записаны с ее слов во время ее пребывания в Москве в 1956 г. для двухтомника «Ф. И. Шаляпин», где эти воспоминания опубликованы (т. 2).

Б. Е. ПЛОТНИКОВ
ШАЛЯПИН В АМЕРИКЕ

Публикуется впервые. Б. Е. Плотников — артист драмы. Окончил студию при театре Корша и вступил в его труппу. Затем работал на периферии, потом в театре МОСПС. В 1938 г. перешел в Театр им. Ленинского комсомола; одновременно работал на радио как чтец. В 1926 г. по просьбе его отца, Е. Е. Плотникова, дирижера бывш. Оперы Зимина и друга Шаляпина, Федор Иванович прислал артисту приглашение и контракт от фирмы «Universal Artists inc» на участие в турне по городам Америки со спектаклем «Севильский цирюльник». Опера шла с участием Шаляпина и Тоти даль Монте (см. воспоминания певицы «Grande barbière» в наст. томе). Дирижировал Е. Е. Плотников.

1 Театр МСРД (бывш. Опера Зимина) существовал до 1922 г. Первые годы его художественным руководителем был Ф. Ф. Комиссаржевский.

2 В Беверли-Хиллз находилась и вилла С. В. Рахманинова.

3 В эти дни Шаляпин спел в Метрополитене два спектакля «Фауста» (22 и 30 марта) и два спектакля «Бориса Годунова» (25 марта и 1 апреля).

4 Эльвира де Идальго (колоратурное сопрано) перед первой мировой войной гастролировала в Петрограде. В начале 60-х г., когда в Италии стажировалась первая группа молодых советских певцов, Идальго консультировала их вместе с проф. Барра.

5 См. в т. 1 наст. изд. письмо 53 и прим. к нему, стр. 674.

6 Создание образа Степана Разина было мечтой всей жизни Шаляпина.

7 Из всех здесь названных произведений только ария Кончака и сцены из «Дон Кихота» относятся к записям 1927 г. Но Кончак был записан в Лондоне, а «Дон Кихот» — в Нью-Йорке.

8 Это «Рог» А. Флежье, записанный на французском языке в сопровождении оркестра еще в 1924 г. в Кэмдене на пластинках граммофонной фирмы «Виктóр».

Ф. СЛИВИЦКАЯ
КОНЦЕРТ В ЗАЛЕ «ПЛЕЙЕЛЬ»

Написано для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

1 И. А. Бунин пишет об этом концерте в несколько иной «тональности»: «В июне тридцать седьмого года я слушал его в последний раз в Париже. Он давал концерт, пел то один, то с хором Афонского. Думаю, что уже и тогда он был тяжело болен. Волновался необыкновенно. Он, конечно, всегда волновался, при всех своих выступлениях, — это дело обычное: я видел, как вся тряслась и крестилась перед выходом на сцену Ермолова, видел за кулисами после сыгранной роли Ленского, и даже самого Росси, — войдя в свою уборную, они падали просто замертво. То же самое в некоторой мере бывало, вероятно, и с Шаляпиным, только прежде публика этого никогда не видала. Но на этом последнем концерте она видела, и Шаляпина спасал только его талант жестов, интонаций. Из-за кулис он прислал мне записку, чтобы я зашел к нему. Я пошел. Он стоял бледный, в поту, держа папиросу в дрожащей руке, тотчас спросил (чего прежде, конечно, не сделал бы):

— Ну что, как я пел?

— Конечно, превосходно, — ответил я. И пошутил: — Так хорошо, что я все время подпевал тебе и очень возмущал этим публику.
— Спасибо, милый, пожалуйста, подпевай,— ответил он со смутной улыбкой. — Мне, знаешь, очень нездоровится, на днях уезжаю отдыхать в горы, в Австрию. Горы — это, брат, первое дело. А ты на лето куда?
Я опять пошутил:
— Только не в горы. Я и так все в горах: то Монмартр, то Монпарнас.
Он опять улыбнулся, но очень рассеянно. Ради чего дал он этот последний концерт? Ради того, вероятно, что чувствовал себя на исходе и хотел проститься со сценой, а не ради денег...» (*И. Бунин*. Собр. соч. в девяти томах, т. 9, М., «Художественная литература», 1967, стр. 386—387).

[2] После Парижа Шаляпин через пять дней, 23 июня, дал концерт в Истборне (Англия). Этот концерт оказался последним.

Г. ГУЛЯНИЦКАЯ
ПОСЛЕДНИЙ ГОД

Впервые опубликовано в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

[1] И. А. Бунин писал: «В последний раз я видел его месяца за полтора до его кончины, — навестил его, больного, вместе с М. А. Алдановым. Болен он был уже тяжело, но сил, жизненного и актерского блеска было в нем еще много. Он сидел в кресле в углу столовой, возле горевшей под желтым абажуром лампы, в широком черном шелковом халате, в красных туфлях, с высоко поднятым надо лбом коком, огромный и великолепный, как стареющий лев. Такого породистого величия я в нем прежде никогда не видал. Какая была в нем кровь? Та особая севернорусская, что была в Ломоносове, в братьях Васнецовых? В молодости он был крайне простонароден с виду, но с годами все менялся и менялся». И далее: «...судьба этого человека была действительно сказочна — от приятельства с кузнецом до приятельских обедов с великими князьями и наследными принцами дистанция немалая. Была его жизнь и счастлива без меры, во всех отношениях: поистине, дал ему бог «в пределе земном все земное». Дал и великую телесную крепость, пошатнувшуюся только после целых сорока лет странствий по всему миру и всяческих земных соблазнов [...]
Я однажды жил рядом с Баттистини в гостинице в Одессе: он тогда в Одессе гастролировал и всех поражал не только молодой свежестью своего голоса, но и вообще молодостью, хотя ему было уже семьдесят четыре года. В чем была тайна этой молодости? Отчасти в том, как берег он себя: после каждого спектакля тотчас же возвращался домой, пил горячее молоко с зельтерской водой и ложился спать. А Шаляпин? Я его знал много лет и вот вспоминаю: большинство наших встреч с ним все в ресторанах. Когда и где мы познакомились, не помню. Но помню, что перешли на «ты» однажды ночью в Большом Московском трактире, в огромном доме против Иверской часовни. В этом доме, кроме трактира, была и гостиница, в которой я, приезжая в Москву, иногда живал подолгу. Слово трактир уже давно не подходило к тому дорогому и обширному ресторану, в который постепенно превратился трактир с годами, и тем более в ту пору, когда я жил над ним в гостинице: в эту пору его еще расширили, открыли при нем новые залы, очень богато обставленные и предназначенные для особенно богатых обедов, для ночных кутежей наиболее знатных московских купцов из числа наиболее европеизированных. Помню, что в тот вечер главным среди пирующих был московский француз Сиу со своими дамами и знакомыми, среди которых сидел и я. Шампанское за столом Сиу, как говорится, лилось рекой, он то и дело посылал на чай сторублевки неаполитанскому оркестру, игравшему и певшему в своих красных куртках на эстраде, затопленной блеском люстр. И вот на пороге зала вдруг выросла огромная фигура желтоволосого Шаляпина. Он, что называется, «орлиным» взглядом окинул оркестр — и вдруг взмахнул рукой и подхватил то, что он играл и пел. Нужно ли говорить, какой исступленный восторг охватил неаполитанцев и всех пирующих при этой неожиданной «королевской» милости! Пили мы в ту ночь чуть не до утра, потом, выйдя из ресторана, остановились, прощаясь на лестнице в гостиницу, и он вдруг мне сказал этаким волжским тенорком:
— Думаю, Ванюша, что ты очень выпимши, и поэтому решил поднять тебя на твой номер на своих собственных плечах, ибо лифт не действует уже.
— Не забывай, — сказал я, — что живу я на пятом этаже и не так мал.
— Ничего, милый, — ответил он, — как-нибудь донесу! И действительно, донес, как я ни отбивался...» (*И. Бунин*. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 387—390).

[2] Фред Гайсберг, представитель граммофонной фирмы, вспоминал: «Мне суждено было воздать последние почести старому другу, при-

сутствуя в русской церкви на улице Дарю в Париже, где знаменитый хор Афонского в сопровождении хора русской оперы под управлением Аристова два с половиной часа исполнял духовную музыку, включая изумительную (написанную для двух хоров) «Литанию» А. Гречанинова, давнего приятеля певца. Богослужение совершал митрополит Евлогий, читавший и каноническое прощание с умершим. Отпевание Шаляпина было самым дивным хоровым пением без сопровождения, которое я слышал в своей жизни. Хористами стали здесь прежние коллеги Шаляпина по оперной сцене, в том числе Александр Мозжухин, Поземковский, Кайданов, Запорожец, Боровский, Давыдова, Смирнов и другие. Взволнованное и страстное пение этих хористов и коллег баса производило потрясающее впечатление. Мне вспоминались частые столкновения и конфликты, случавшиеся у них с певцом в эпоху императорской России, в голодный и трудный революционный период, в дни лишений и тоски в эмиграции. Озадаченный их истовым чувством, я спросил присутствовавшего князя Церетели, в чем причина этого единодушия и огромного духовного подъема. Он ответил: «Шаляпин умер — и все забыто». Все понимали, что другого такого или подобного ему артиста не будет. Со своими заблуждениями и ошибками он был воплощением их России. Последняя страница в книге его судьбы перевернулась» (журн. «Граммофон», Лондон, 1938, май).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Н. Н. ОЗЕРОВ
УРОКИ ШАЛЯПИНА

Фрагменты из воспоминаний солиста Большого театра СССР, народного артиста РСФСР Н. Н. Озерова «Оперы и певцы» (М., изд. ВТО, 1964) впервые опубликованы в двухтомнике «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

Е. Р. РОЖАНСКАЯ — ВИНТЕР
МОЛОДОЙ ШАЛЯПИН

Написано для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

С. Ф. СТРЕЛКОВ
ВСТРЕЧИ С ШАЛЯПИНЫМ

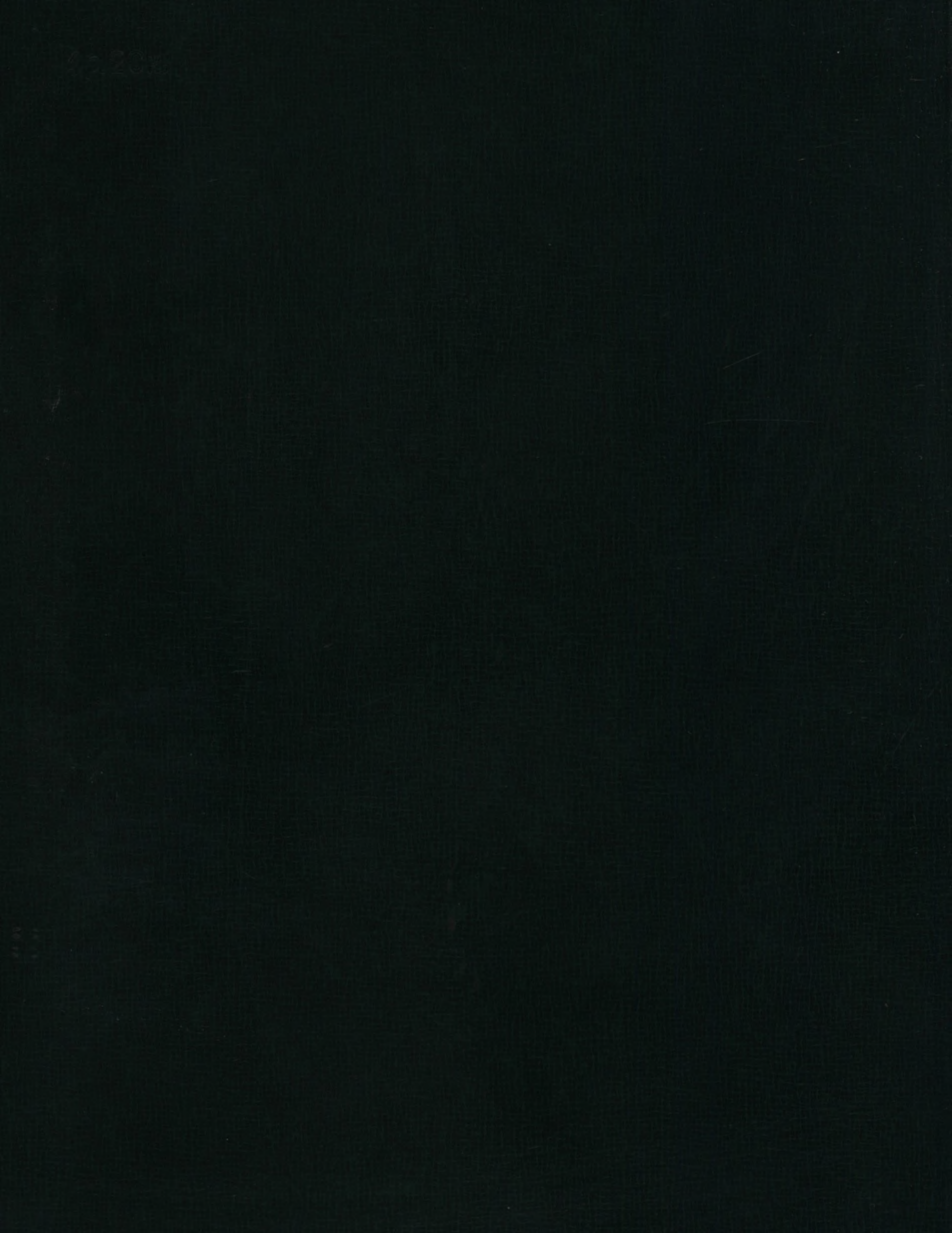
Написано для двухтомника «Ф. И. Шаляпин» (т. 2).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

---

* В указателе аннотируются лишь имена, впервые упоминаемые в данном томе. Указываются страницы, на которых встречаются не только прямые упоминания имен, но и косвенные (например, отец, мать, композитор и т. п.). Страницы комментария отмечены курсивом.

Караваджо Микеланджело, да (1573—1610) — итальянский художник
572
Каракаш Михаил Николаевич
241, 242, 455
Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик, композитор и педагог
249
Карзинкин Александр Андреевич
56
Кароцци — владелец итальянского театрального агентства
9
Карузо Энрико
33, 52, 507
Касилов Г. А. — певец (тенор), артист Русской частной оперы
127
Касторский Владимир Иванович
282, 283, 296, *557*
Качалов Василий Иванович
104, 105, 422, 423
Кашкин Николай Дмитриевич
255
Кашук Михаил Эммануилович
99, 520
Квеста — итальянский дирижер
367, 368
Кедровы, братья
246, *546*
Кенеман Федор Федорович
19, 58—60, 71, 314—316, 320, 385, 386, 473, 476, *546*, *571*, *573*
Керзина Мария Семеновна (1865—1926) — пианистка, основательница (совместно с мужем, А. М. Керзиным) Кружка любителей русской музыки
545
Кессель Жозеф (р. 1898) — французский писатель
525
Кин Эдмунд
245
Киселевский Иван Платонович
104
Клавдия Спиридоновна — см. Винтер Клавдия Спиридоновна
Клементьев Лев Михайлович
431, *559*
Клименко А. А. — старый большевик, автор воспоминаний о Ф. И. Шаляпине
570
Клодт фон Юргенсбург Николай Александрович (1865—1918) — художник-пейзажист и декоратор
20
Ключевский Василий Осипович
13, 54, 75, 109, 118, 261, 390, *547*
Княжев — см. Князев Василий
Князев Василий
28, 141, 150
Ковалевский Владимир Иванович (р. 1848) — директор департамента торговли и мануфактур, с 1894 по 1896 г. — вице-председатель комиссии по устройству Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде
134
Коваленко Мария Владимировна
449
Козловский Иван Семенович (р. 1900) — певец (лирический тенор). Народный артист СССР. С 1926 по 1954 г. — в труппе Большого театра
89
Козное Петр Петрович
55, 56
Козиова Наталия Степановна
55, 56
Коллэн Поль (1843—1913) — французский поэт
323
Колонн Эдуард
115
Колумб Христофор (1451—1506) — мореплаватель, открывший Америку
482
Комиссаржевская Вера Федоровна
382
Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954) — драматический и оперный режиссер, педагог, теоретик театра; брат В. Ф. Комиссаржевской
503, *574*
Комиссаров Сергей Михайлович (ум. 1963) — драматический артист, режиссер. Заслуженный артист РСФСР
63
Кон Павел Любимович (р. 1874) — пианист, педагог
231
Коненков Сергей Тимофеевич
475—480, *571*
Константин Константинович, великий князь
446
Константин Сергеевич — см. Станиславский Константин Сергеевич
Контан
554
Корганов Василий Давидович
557
Коренева Лидия Михайловна (р. 1885) — драматическая актриса. Народная артистка РСФСР. С 1904 по 1958 г. — в труппе МХАТ
62
Корещенко Арсений Николаевич
76, 142, 191, 313, 315, 379
Корин Павел Дмитриевич
376, 377
Корнилова Александра Васильевна — хористка Мариинского театра с 1902 г.
219
Коровин Алексей Константинович
62, 137, 147, 148
Коровин Константин Алексеевич
13, 19, 22, 27—30, 33, 47, 50, 54, 62, 79, 86, 109, 115, 117, 120, 122, 124, 128—

Составитель указателя имен — *К. Н. Кириленко*